CVETAN GROZDANOV

PAINTING OF THE OHRID ARCHBISHOPRIC

studies

SKOPJE 2007

ЦВЕТАН ГРОЗДАНОВ

ЖИВОПИСОТ НА ОХРИДСКАТА АРХИЕПИСКОПИЈА

студии

СКОПЈЕ 2007

CVETAN GROZDANOV

PAINTING OF THE OHRID ARCHBISHOPRIC

studies

SKOPJE 2007

ЦВЕТАН ГРОЗДАНОВ

ЖИВОПИСОТ НА ОХРИДСКАТА АРХИЕПИСКОПИЈА

студии

СКОПЈЕ 2007

Цветан Грозданов

ЖИВОПИСОТ НА ОХРИДСКАТА АРХИЕПИСКОПИЈА

Издавач


Македонска академија на науките и уметностите и


Фонд *Трифун Костовски*

Уредник
Крум Томовски

Стручен уредник
Лидија Симовска

Ликовен уредник
Кочо Фиданоски

СОДРЖИНА

Кон живописот на Охридската архиепископија

Охридската архиепископија е автокефална (независна) црковна организација со висок екуменски углед и со ранг веднаш по петте патријаршии, со достоинство почитувано и по големата шизма (1054 г.) во христијанскиот свет. Темелите на Архиепископијата се поставени уште со Словенската мисија на свв. Кирил и Методиј и нивниот прв ученик св. Климент, епископ словенски († 916), кого што Охридската црква го слави за свој патрон до денес. Меѓутоа, оваа црковна институција постои од времето на Самоиловото царство и има свое седиште во Преспа и во Охрид сѐ до 1018 година. Нешто подоцна Архиепископијата го истакнува својот континуитет со Јустинијана Прима и претендира да ѝ се признаат правата што византискиот император ѝ ги дал на оваа црковна институција во своите новели. Начелата на привилегиите дадени на оваа црковно-правна институција од цар Јустинијан не гаснат, така што охридските архиепископи секогаш се повикуваа на нив, и во својата титула и во споровите на екуменско ниво. И по падот на Самоиловата држава, византискиот цар Василиј II ги потврди правата и диецезата на Охридската архиепископија.

Диецезата на Архиепископијата во милениумската историја се менувала, но нејзиното јадро било постојано.

Охрид бил отворен град за луѓето од уметноста и литературата, на писменоста и духовноста. Во Охрид и во неговата диецеза живееле и се движеле високообразовани писатели и богослови, дипломати и композитори, интелектуалци од висок ранг, градители и зографи, илуминатори и мајстори на уметнички вештини; повремено градот бил и ковница на монети.

До градот на св. Климент стигнувале и се оплодувале новите идеи на тогашниот свет, се развивале и се конципирале тематските целини, во ликовната уметност допирале најновите уметнички сфа-

ќања. Со Охрид во творечки допир постојано биле и соседните градови, особено Прилеп и Костур, Скопје и Струмица, а комуникациите со Солун и со Цариград биле отворени артерии во текот на повеќе векови. Затоа и големите фреско-ансамбли и икони создавани во јадрото на Архиепископијата и денес се наоѓаат во самиот врв на европската историја на уметноста од XI, XII, XIII и XIV век.

Како прв град на Архиепископијата, во безбедните крепости, со мрежата манастири и параклиси, со соборниот храм, како и со црквите крај брегот, со пештерните и калуѓерските заедници, со свечената тишина и погодниот амбиент за контемплативност (созерцанне), Охрид привлекувал и задржувал патници, благородници и луѓе на молитва. Многу пред целосното христијанизирање на македонските Словени на словенски јазик, т.е. пред доаѓањето на св. Климент (886 г.) и св. Наум Охридски (893 г.), во овој град и во околината се подигнати големи, раскошни цркви, од кои се откриени илјадници квадратни метри мозаици, но во поново време предизвика изненадување откривањето на темели на христијански храмови на Плаошник од V–VI век, кои убедливо говорат дека св. Климент ја втемелил својата црква Св. Пантелејмон врз сакрални слоеви преостанати по уривањата во времето на големата преселба на народите.

Во текот на средниот век, како и во времето на османлиската власт, кон Охрид постојано гравитирале Преспа, Девол, Битола, Дебар, Прилеп, а Костур бил првопрестолен град (неговиот епископ го заменувал охридскиот архиепископ), Бер (Верија), потоа Струмица, Мородвиз, Скопје, Тетово, Жеглигово до Ќустендил, од Албанија Берат, Корча со Москополе, а подоцна и Елбасан. Ги спомнуваме само градовите со кои Охрид имал тесни односи, пред сè, во црковната организација. Црковната диецеза повремено стигнувала до Дунав и Молдавија на север, до Средна Бугарија на исток и до православните општини на Сицилија и јадранскиот брег.

Низ страниците на оваа книга објавени се прилози и студии од историјата на уметноста за прашања коишто во времето кога се пишувани авторот имал особен професионален интерес. Во времето на св. Климент и св. Наум и непосредно потоа, во глаголските и во кирилските пергаментни книги, се развила богата илуминација – украсување со иницијали, со заставки и плетенки кои се изведувани во стил што не кореспондира со ѕидното сликарство, а ние сè уште

сметаме дека не ѝ припаѓа на византискиот стил. Во охридскиот културен центар настанале повеќе такви примероци, од кои денес е зачуван мал број, и тоа надвор од Македонија. Првиот текст во книгава, пишуван пред 40 години, се осврнува на тој стил, тогаш со намера да се направи поголема студија, но авторот немал услови за таков приод. Во изминатиот период во светот се објавени повеќе значајни студии за потеклото и за стилот на овие минијатури со нови исходи, особено во славистиката, но желбата за темелна обработка не ми се исполни. Имено, во украсот на ракописите од XI до XIII век, силната појава на народната фантастика, преплетот на зооморфни, човечки и билни елементи, во старата историографија се толкуваше како израз на свежиот наплив на народната фантастика и беше именуван како „зверинен стил“ или тератологија. Оваа појава навистина нема допири со класичниот стил на христијанската и византиската уметност или, поточно, во Македонија таа уметност има независни и паралелни патишта во однос на ѕидното сликарство и иконописот. Во оваа фаза на научните сознанија ние го оставаме отворено прашањето за допирите со старохристијанските предлошки или со старите ракописи на Блискиот Исток, Јужна Италија и калуѓерските јадра во Западна Европа, со кои свв. Кирил и Методиј можеле да имаат контакт. Исто така, во поново време во науката се инсистира на аналогиите со провинциските византиски скриптории, но тоа гледиште сè уште не е со сигурност потврдено. Затоа и помислуваме дека старата словенска македонска минијатура ќе биде предмет на нови проучувања со посигурни исходи. Што се однесува до минијатурите од цветнолисниот стил, тие имаат широк пробив во светот, но Охрид останува еден од пунктовите на најголем процут – како во пергаментните ракописи, така и во фресководописот и во оковите на иконите.

Охрид, како прв град на Архиепископијата, ги вдахнуваше уметниците да ги изобразуваат ликовите на првите словенски учители повеќе од еден милениум, почнувајќи од првата црква што ја изградил св. Климент. Овие првоапостоли, пред сè св. Климент, се дел на сликарската тематика на охридските цркви, а подоцна се јавуваат и во други храмови на Македонија. До св. Климент најчести се св. Пантелејмон и св. Никола, а од XIV век до нив се јавува и св. Наум, како и св. Ахил Лариски, чијшто култ во Преспа го востановил цар Самоил и оттаму зрачи во сите земји на Балканот. Домаш-

ни се поттиците и во претставувањето на св. Еразмо Лихнидски († 303 г.), првиот проповедник на христијанството во Охрид, а подоцна и на св. Јован Владимир, дукљански кнез, зет и вазал на цар Самоил, којшто маченички загинал на Преспа.

Во оваа книга се објавуваат и неколку прилози што се однесуваат на словенските првоучители свв. Кирил и Методиј и свв. Климент и Наум Охридски. Посебно, првпат е претставена топографијата на распростирањето на ликовите на Солунските браќа во балканските земји, при што е нагласено нивното прво култно огниште (извор) – градот Охрид, и тоа поради дејноста на нивните ученици Климент и Наум. Во тој поглед авторот му дава посебно значење на откривањето на нивните ликови во Св. Ѓорѓи во Курбиново од 1191 година и нивната сродност со постарите портрети од Св. Софија Охридска. Ја заокружува групацијата на ликовите на св. Кирил, каде што тој е претставен како монах и паѓа в очи фактот дека зографите го познавале неговото житие, испишувајќи фрагмент од него на свитокот што тој го држи. Појавата на замена на ликот на св. Климент Охридски со ликот на св. Климент Римски, според кого охридскиот заштитник го добил своето име, детално се објаснети. Со овие прилози и студии авторот ги дополнува своите поранешни согледувања, изнесени во книгата *Портрети на светителите од Македонија од IX–XVIII век* (1983 г.), како и во *Охридското ѕидно сликарство од XIV век* (1980 г.).

Од Охрид потекнува претставувањето и на архиепископите св. Теофилакт и св. Константин Кавасила, двајцата поглавари коишто оставиле длабоки траги во духовниот, црковниот и општествениот живот на градот и Архиепископијата. Тука е и знаменитиот архиепископ Димитриј Хоматијан, чијашто упорност во чувањето на угледот на охридската архиепископија и неговата канонска ученост и денес ги импресионира медиевистите, но поради неговата приврзаност кон епирската држава, по нејзиниот пад, бил постојано потиснуван – неговите портрети до денес не се зачувани.

Во Северна Македонија пустиножителите Јоаким Осоговски, Прохор Пчински и Гаврил Лесновски дејствувале околу XI–XII век, во диецезата на Охридската архиепископија, без непосредно влијание на високиот клер, и затоа претставуваат особена појава на народно христијанско движење, а веќе од почетокот на XIV век ликовите им се прикажувани речиси до наше време. На некои од

нив им се илустрираат и житијата во епизоди околу нивните фигури. Овие пустиножители стекнаа голема популарност и во Српската и во Бугарската црква, но сепак нивната основна ликовна матрица е Северна Македонија, со соседните краишта во Бугарија и Србија. Сите спомнати основоположници на народниот калуѓерски живот стекнале голема популарност во ликовната уметност и во времето на османлиската власт.

Претставите на спомнатите духовници уште од средниот век ѝ даваат белег на старата уметност на Охридската архиепископија, а нивните први ликовни појави можат да се следат низ нејзиниот живопис, независно од политичките промени и воените дејства. Нивните книжевни паралели континуирано живеат во Македонија, но исто така и во Бугарија, Србија и Грција, а според поновите откритија и во манастирите на Света Гора (спор. ги моите книги *Св. Наум Охридски*, 1990 и *Курбиново и други студии за фрескоживописот во Преспа*, 2006).

Иако не се зачувани повеќе примери на портретите на Петнаесетте струмички маченици, нивното постоење во старата гробна црква што ним им е посветена во Струмица, како и графичките изданија од XIX век, го потврдуваат нивното постоење, исто како што споменот за нив живеел во литературата.

Овој континуитет на вклопување на светите личности од средниот век, трае и во доцниот среден век. Во овој период стекнале голема популарност мачениците кои страдале во бранењето на христијанството. Во прв ред се претставите на св. Ѓорѓи Кратовски, св. Ѓорѓи Јанински, св. Злата Мегленска и на маченикот св. Никодим од Албанија. Графичката уметност на XVIII век не само што ги направи достапни и популарни од Атос до Виена и во целото Подунавје, туку тие станале предмет на нови ликовни расчленувања, со помош на текстовите печатени во Венеција и во Москополе (на пр,. св. Наум Охридски, св. Ѓорѓи Јанински). Пробивот во Панонија е разбирлив поради големите масовни преселби во Австрија и во Унгарија по војните со Турција во XVII и XVIII век. Улогата на Христофор Жефарович–Цефар, роден во Дојран, како искусен зограф, графичар и писател во трансмисијата на локалните култови во градовите на Панонија, била од исклучително значење во секој поглед (в. мојата книга *Уметноста и културата на XIX век во Западна Македонија*, 2004).

Во оваа книга, стариот живопис е претставен со студии од делото на зографите Михаил и Евтихиј, коишто кон крајот на XIII век повлекле нови линии во еволуцијата на византискиот стил преку фреските во Св. Богородица Перивлепта (Св. Климент) од 1294/5 година. Не знаеме дали тие пред оваа охридска црква имале постари ликовни ансамбли, но во науката е непобитно утврдено дека тие во Охрид отвориле пат кон новите движења на XIV век. Од раниот опус на овие големи мајстори, детално е проучена композицијата „Воведението на Богородица во храмот", празник којшто го славела црквата Св. Богородица Перивлепта. Со навраќањето на портретот на св. Константин Кавасила, авторот прави напор повеќе да се осознае концепцијата на првата зона во Св. Богородица Перивлепта (Св. Климент), а ги претставува и новооткриените податоци објавени во светот за овој истакнат охридски поглавар.

Беше срекна околност откривањето на фрагментите од претставата на „Вознесението на Богородица" во урнатата калота над нартексот на Св. Софија, со која се потврди дека уште во првата половина на XIV век, според стихирите на св. Јован Дамаскин, било претставувано телесното подигнување на Богородица во небескиот рај. Со овој примерок, заедно со истата сцена од Св. Богородица Левишка во Призрен, се потврди дека таа не е позајмена од западната уметност и дека се обликува на оригинален начин.

Во прилозите за Св. Софија од XIV век, авторот ја дефинира годината на подигнувањето на егзонартексот на оваа црква во 1313/14 година и со тоа ги отстрани старите колебања за оваа голема реконструкција на западниот дел на охридската катедрала. Во последниот дел од овие прилози, во параклисот на деспотот Јован Оливер е идентификуван портретот на синот на ктиторот – Крајко. Утврдено е дека самиот ансамбл на фрески бил завршен околу 1350 година, непосредно по добивањето на титулата деспот на ктиторот Оливер.

Трите прилози за новооткриените историски портрети во манастирот Св. Ѓорѓи во Полошко (објавени во коавторство со д-р Димитар Ќорнаков), придонесоа со сигурност да се одреди ктиторот на оваа манастирска црква и годината на настанувањето на живописот – 1343/45 г. Со тоа беше утврдено и времето на настанувањето на

фреските во однос на постарите гледишта дека тие веројатно потекнуваат од 80-тите години на XIV век. Со конзерваторската интервенција и со исчитувањето на натписите во нартексот на храмот беше разоткриена историјата на овој мавзолеј, како и владетелските политички и роднински односи меѓу српскиот и бугарскиот двор во средината на XIV век.

Фреските во Полошко се чистеа во фази во текот на неколку години. Поради големиот интерес за откритијата во Полошко кај научната јавност, авторите ги објавуваа своите прилози во динамика според фазите на откривањето, преземајќи го ризикот откритијата во следната година да демантираат некои од искажаните идентификации и гледишта за живописот. За тоа е карактеристичен случајот кога при чистењето на фреските беше откриено детето на Јован Драгушин на околу 10-годишна возраст и не можеше да се одреди дали тоа е син или ќерка на Драгушин. Дури во последната етапа од конзервацијата се откри натписот покрај портретот, од кој сознавме дека во прашање е неговиот син.

Циклусот на химните на Богородичиниот акатист, дело на охридска работилница од втората половина на XIV век, донесува нови елементи околу почетоците на внесувањето на уводната строфа од овој циклус, додека новооткриените композиции во Марковиот манастир, ја заокружуваат ликовната целина на големиот споменик на кралот Марко во регионот на Скопје. Во исто време, од манастирот на Марко се заокружува тематската целина на Великиот вход во олтарот и во првата зона на Небескиот двор, којшто во Македонија е застапен со повеќе споменици.

Прашањата за ликовното вообличување на Христос–Цар и на Богородица–Царица, авторот ги дополнува со повеќе текстови, укажувајќи на модификациите што се следат во Македонија низ илустрациите на Давидовите псалми 44 (45),9 и 92 (93),1, со тоа што се допира и прашањето дали Новгородскиот пример од Ковалево (Христос–Цар и Архијереј) има јужнословенско потекло, или сите примери од Охридската архиепископија и Русија имаат свој претходен архетип во некој цариградски споменик.

Работилницата на митрополит Јован Зограф, едно од елитните ликовни средишта од с. Зрзе, Прилепско, авторот ја разгледува во светлината на новата појава на „декоративниот стил" кој настапил пред крајот на XIV век на поширок простор од византискиот

стил, а извршил влијание и врз еден изразит мајстор на тенденцијата на стариот класицизам.

Објавувањето на „Страшниот суд" во Перивлепта (Св. Климент), од втората половина на XVI век, се осветлува со збогатувањето на оваа стара тема низ нови епизоди во светлината на иновациите што настапиле пред и во времето на Теофан Критјанин. Појавата на Корчанската работилница, на која ѝ припаѓа и Трпо Зограф, која создавала во тесен допир со Москополската печатница и манастирот Свети Наум, и натаму останува предмет на истражување, особено поради податокот дека е зачувана нивната нејзината ерминија која, за жал, сè уште не е објавена. Мајсторите од Корча (Константин, Атанас, Наум, Трпо) произлегуваат од околината на Поградец и тие како зографи, пред крајот на XVIII век, работеле во црквите во Македонија (Св. Наум, во Битолско), во Света Гора и во црквите на Албанија. Нивниот стил претставува враќање кон традиционализмот, по истражувачките импулси на москополскиот зограф Давид од Селеница, еден од доминантните зографи на уметноста на XVIII век на Балканот.

Најновиот прилог за новооткриените дела од генерацијата на Дичо Зограф и на неговиот син Аврам Дичов од Тресонче, само ја продолжуваат тенденцијата на уметноста во Македонија и по укинувањето на Охридската архиепископија, и тие се одраз на преродбенското движење кај нас, за што авторот порано има напишано повеќе трудови (в. *Уметноста и културата на XIX век во Западна Македонија*, 2004).

Охридската архиепископија е укината во 1767 година. Каква и која била намерата на кругот што го подготвил и успеал да го изведе тој чин, најдобро покажува настојувањето да се избрише и трагата од нејзиното име. Охридската црква била преименувана во Преспанска епархија, а потоа приклучувана и кон други епископии, и тоа сè по налог на Фанар во Цариград. Од крајот на XVIII век започнува безумната акција за уништување на словенските богослужбени книги. Уште пред средината на XIX век во Охрид и во другите блиски градови јакнат црковно-училишните општини кои ја изразуваат желбата на автохтоното македонско население. Димитар Миладинов и Григор Прличев како учители подучувале во повеќе македонски градови на грчки јазик, но, за да бидат разбрани, тие, паралелно со наставата, преведувале и толкувале на локалниот македонски говор.

Масовни биле барањата до султановиот двор да се обнови Охридската архиепископија, поддржани со илјади потписници од Македонија. Овие акции за обновување на автокефалната Архиепископија траеле непрекинато, сè до Балканските војни, потоа и во текот на Втората светска војна, а сè до денес се инсистира на меѓународно признавање на нејзиниот статус. Во тие судири во XIX век изгореа многу куќи во стариот охридски центар Варош, каде што со столетија, од цар Самоил до наше време, се подгреваше спомenот за св. Климент, за Архиепископијата и за нејзината величина.

Подемот на уметноста во XIX век, особено во Западна Македонија, се одвивал паралелно со улогата на Мијачката уметничка школа, концентрирана главно во Мала Река, како и на преселниците од овој македонски крај во Велешко (во Папрадиште и во другите околни села). Од оваа средина произлегле големи мајстори во градежништвото, во резбата, во фрескоживописот и иконописот. Уште пред средината на XIX век овие мајстори станале доминантни фактори во ликовната уметност, не само во Македонија, туку и во низа региони на соседните балкански држави. И покрај тоа што нивниот стил и тематика произлегуваат од старите византиски и македонски корени, тие, како и во претходното столетие, прифаќале и решенија во сликарските содржини и во стилот од примерите на претходната европска уметност, но со доминанта на традициите на нашата стара уметност.

Македонија сигурно е единствената земја во Југоисточна Европа која најдолго ги зачува древните традиции во уметноста во време кога во Грција, во Србија, во Бугарија и Албанија, повеќе или помалку, веќе се внесувале примеси на европскиот класицизам. Во Македонија и во Мијачката школа силно се забележуваат настојувањата да живее тематиката сврзана за домашните култови. Москополе, голем влашки град, денес во Албанија, во непосредна близина на манастирот Св. Наум, и во тесни контакти со ова старо светилиште, во XVII век ги обзнани сите житија и служби на светителите проникнати во Охридската архиепископија. Затоа сосема е разбирливо што тие добиваат ликовен еквивалент во децениите на македонската Преродба и во битката за обнова на охридската автокефалност.

Литургискиот јазик и преписката во охридскиот црковен центар, во зависност од условите, се вршеле на старогрчки и на црков-

нословенски јазик, со тоа што старогрчкиот го имал значењето на латинскиот јазик во римокатоличката црква. Изворите говорат дека најзнаменитите охридски поглавари, како Теофилакт и Димитриј Хоматијан, се служеле и со црковнословенскиот јазик, не само затоа што паствата била претежно словенска, туку и затоа што во одредени етапи и соседните словенски држави (на пр. Србија до 1219 г.) биле под црковна власт на Охрид.

Уметноста на почвата на големата диецеза не можела да живее само со позајмување на стилско-тематски целини и со гостување на мајстори-зографи од големите византиски центри, каков што е Цариград. Но влијанието на Цариград, како и на Солун, а подоцна и на Света Гора, долго ќе се чувствува во уметничките текови на Македонија. Во поранешните проучувања на старата уметност на Македонија потврдено е ликовното созревање на домашни зографи, а исто така и обликувањето на тематски целини кои, покрај општите христијански норми, содржат и непосредни одрази на културната и на црковната историја на Македонија и пошироко, на Охридската архиепископија. Евидентни се и внатрешната еволуција и континуитетот на творечката еманација, кои не зависат од влијанијата на други средини.

Оваа книга содржи 21 текст објавуван во текот на речиси четири децении. Во нив првпат се публикуваат или се проучуваат сликарски целини на живописот од потесното јадро на Охридската архиепископија, од храмови што се подигнати во Република Македонија. Слично се конципирани и две порано објавени книги од истиот автор (*Сшудии за охридскиош живоџис*, 1990, и *Умешносша и кулшураша на XIX век во Зайадна Македонија*, 2004), што може да се каже и за книгата *Курбиново и друѓи сшудии за фрескоживоџисош во Пресџа*, 2006. Овие изданија, како и другите книги на истиот автор, би можеле да им бидат од полза на идните истражувачи кои ќе се зафатат со пишување книги-синтези за старата уметност на Македонија. Ова го истакнуваме затоа што голем број наши споменици сè уште не биле предмет на посебни истражувања, а тоа особено се однесува на комплексите создавани во времето на османлиската власт.

Авшорош

On the Painting of the Ohrid Archbishopric

The Ohrid Archbishopric is an independent (autocephalous) ecclesiastical organization with a high ecumenical reputation and a rank second only to that of the five patriarchates, well-respected even after the great schism (1054) all over the Christian world. The foundations of the Archbishopric were established with the Slavic Mission of Ss. Cyril and Methodius and their first disciple, St. Clement, a Slavic bishop († 916) whom the Ohrid Church celebrates as its patron even today. However, this ecclesiastical institution has existed ever since Tsar Samuel's Empire, and its seat was located in Prespa and Ohrid until 1018. Somewhat later the Archbishopric reinstated its continuity with the Justiniana Prima and sought the same rights as an ecclesiastical institution the Byzantine emperor had given it with his edicts. The principles of the privileges awarded to this ecclesiastical and legal institution by the Emperor Justinian have not withered away, and the Ohrid archbishops have always appealed to them, both in defending the right to hold their titles and in ecumenical disputes. Even after the fall of the state of Tsar Samuel, the Byzantine emperor Basil II confirmed the rights and the jurisdiction of the Ohrid Archbishopric. The jurisdiction of the Archbishopric has changed throughout the millennia, but its core has remained the same.

Ohrid was a town open to artists and writers, men of letters and spirituality. Ohrid and its diocese were the residence and home of many highly-educated writers and theologians, diplomats, composers, intellectuals of the highest rank, builders and icon-painters, illuminators and masters of artistic skills. The city was also, on occasion, an authorized mint.

During this period the city of St. Clement was a breeding ground for new ideas and for the development and formulation of artistic canons, a place where the latest artistic tendencies in the figurative arts were strongly felt. Ohrid continued to maintain its creative contact with neighbouring cities, especially Prilep and Kostur, Skopje and Strumica, while its communication with Thessaloniki and Constantinople provided an important artery for many cen-

turies to come. Therefore, even today, the great fresco ensembles and icons created in the core of the Archbishopric are highly regarded as a pinnacle of European art history from the 11^{th}, 12^{th}, 13^{th} and 14^{th} centuries.

As the seat of the Archbishopric, Ohrid attracted and captivated the attention of travellers, noblemen and people of prayer with its impenetrable citadels, its network of monasteries and chapels, and its cathedral church, as well as with its smaller lakeside and cave churches. The solemn silence of their location offered an appropriate ambience for contemplation. Long before the complete Christianisation of the Macedonian Slavs and the introduction of the Scripture into Slavic language, i.e. before the arrival of St. Clement (in 886) and St. Naum (in 893) of Ohrid, there were monumental and magnificent churches built in Ohrid and its surroundings, where thousands of square metres of mosaics have been uncovered. The recent uncovering of the foundations of 5^{th}–6^{th} century Christian temples in Plaosnik were surprising and stirred great interest, as they bear witness to the fact that St. Clement had established the church of St. Panteleimon on layers of sacred objects that had been destroyed in the period of the great migration.

During the Middle Ages, as well as the period of Ottoman rule, Ohrid was the focal point of the ecclesiastical institutions in Prespa, Devol, Bitola, Debar, Prilep, Kostur (whose bishop was the subsidiary to the Ohrid archbishop), Ber (Veria), Strumica, Morodvis, Skopje, Tetovo, Zegligovo, Kyustendil in Bulgaria, as well as Berat, Korca, Moscopole and later Elbasan in Albania. This list comprises only those centres with which Ohrid had close relations in the existent ecclesiastical organisation. The influence of the archbishopric at times reached even the Danube and Moldavia to the north, central Bulgaria to the east, and the orthodox municipalities in Sicily and the Adriatic coast to the west.

This book includes articles and studies on the history of art, focusing on issues that demonstrate the author's particular professional interest in the period of their origin. During and immediately following the time of St. Clement and St. Naum, the Glagolitic and Cyrillic parchments featured rich illumination – decorations of initial letters in the form of miniatures. These did not bear any similarities with the wall paintings and have, therefore, still been considered as being outside the Byzantine canon. A number of such texts originated in the Ohrid cultural centre, but the few which are still preserved are all outside of Macedonia.

The first texts in this collection of studies were written about 40 years ago and refer to that canon with the aim of providing a longer study. However, the author found the subject too complex at the time and abandoned it for more

detailed study. Several important studies on the origin and style of these decorative miniatures have been published, leading to new discoveries which merit further examination – particularly in the field of Slavic studies. In the manuscripts illuminated during the 11^{th}-12^{th} centuries, the strong emergence of popular fantasy, as seen in the intertwining of zoomorphic, human and vegetational elements, was interpreted by the traditional historiographers as an expression of the influx of fresh popular fantasy and was given the name 'theriomorphic' (bestiary) style, or teratology. This has nothing in common with the classical style of Christian and Byzantine art. More precisely, this art saw an independent and parallel development in Macedonia, as can be seen by comparing it to both fresco and icon paintings. In this phase of scholarly research, we leave open the issue of similarity with the early Christian patterns or with the old manuscripts of the Middle East, Southern Italy and the monk communities in Western Europe, with which Ss. Cyril and Methodius could have had contact. Recent research has also insisted on analogies with provincial Byzantine scriptoriums, but this view has not yet been confirmed. Therefore, we presume that the old Slavic Macedonian miniatures should be subjected to new research in attempts to develop more significant findings. As far as the flower-patterned miniatures are concerned, it can be said that they are widely spread throughout the world, yet Ohrid remains one of the greatest centres of this style – both in parchment manuscripts and in fresco painting and icon plates.

As the leading centre of the Archbishopric, for millennia Ohrid has inspired artists in depicting the images of the first Slavic educators, as is the case with the first church built by St. Clement. The apostles, St. Clement being the first and foremost, are the subject of the frescos in the Ohrid churches, but later they began appearing in other churches throughout Macedonia. St. Clement is usually accompanied by St. Panteleimon and St. Nicholas, and in 14^{th} century works they are joined by St. Naum and St. Achilleus of Larissa, whose cult in the Prespa region was introduced by Tsar Samuel and spread throughout the Balkans. There are also local efforts in portraying St. Erasmus of Lychnidos (†303), the first to preach Christianity in Ohrid, and of St. John Vladimir, the Duke of Doclea and Samuel's son-in-law and vassal, who died as a martyr in Prespa.

This book also presents several articles regarding the first Slavic educators, Ss. Cyril and Methodius and Ss. Clement and Naum of Ohrid. For the first time, this book presents a map of places where the images of the Thessalonian brothers appeared in the Balkan countries, emphasising the city of Ohrid as the original source of their cult – mainly due to the activities of their disciples

Clement and Naum. In light of this, the author grants a particular significance to the discovery of their images in St. George monastery in Kurbinovo in 1191, and to their relation with the older portraits in the cathedral church of St. Sophia in Ohrid. He concludes the topic with the images of St. Cyril, depicting him as a monk and thus acknowledging the fact that the icon-painters knew his hagiography, as shown in the inscription of a fragment appearing on the scroll the saint is holding. The occurrences where the image of St. Clement of Ohrid was replaced with that of St. Clement of Rome, after whom the Ohrid protector was named, are explained in detail. These articles and studies are an addition to previous insights by the author, published in *Portraits of the Saints of Macedonia from 9th–18th Century* (1983), as well as in *Ohrid Fresco Painting from 14th Century* (1980).

Ohrid is also the birthplace of the images of the archbishops St. Teophilactus and St. Constantine Cavassila, both Heads of the Church who left deep impressions in the spiritual, church and social life of the town and the Archbishopric. The notable archbishop Dimitri Homatian, whose persistence in preserving both the reputation of the Ohrid Archbishopric and his canonical erudition, impresses the medievalists even today. However, due to his allegiance to the State of Epirus, paintings with his image were banned after its fall, so none of his portraits have been recovered so far.

In Northern Macedonia, the hermits Joachim of Osogovo, Prohor of Pcinja and Gabriel of Lesnovo were active during the 11th–12th century. Although under the jurisdiction of the Ohrid Archbishopric, they had no direct influence on the high clergy. They are representative of the popular Christian movement, and their images began appearing in the 14th century. Some of them have their hagiographies illustrated in episodes around their figures. These hermits obtained great popularity in the Serbian and the Bulgarian Church, but Northern Macedonia and its neighbouring areas in Bulgaria and Serbia remain their basic image matrix. All aforementioned founders of the popular monastic life acquired great popularity in the figurative arts, even during the period of Ottoman rule.

The depictions of these clergymen are exemplary of the old art of the Ohrid Archbishopric, and their first images can be traced throughout its painting, independent of political changes and military invasions. Copies of these paintings were continually made in Macedonia, but also in Bulgaria, Serbia and Greece. According to the latest discoveries, some have even been found in the monasteries on Mount Athos (see my books *St. Naum of Ohrid*, 1990 and *Kurbinovo and Other Studies on Prespa Fresco Painting*, 2006).

Though not many examples of the portraits of the 15 Tiberiopolian martyrs have been preserved, their images in the old church dedicated to them in Strumica, as well as in the graphic publications from the 19th century, confirm their existence, as does the memory of them preserved in literature.

This practice of artistic depiction of holy people from the early Medieval Ages was also present in the late Medieval Ages. This period saw the rising popularity of martyrs who had suffered for their defence of Christianity. These primarily concern the representations of St. George of Kratovo, St. George of Ioannina, St. Zlata of Meglen and the martyr St. Nicodemus of Albania. Graphic art of the 18th century not only made these saints available and popular from Mt. Athos to Vienna and the area along the river Danube, but it also made them the topic of new figurative analysis with the assistance of the texts printed in Venice and Moscopole (for example, St. Naum of Ohrid, St. George of Ioannina). The breakthrough into Pannonia is understandable due to the massive migration to Austria and Hungary after the wars with Turkey in the 17th and 18th centuries. Christophor Zhefarovic-Dzefar, the experienced icon-painter, typographer, and writer from Dojran, played an extraordinarily important role in the transmission of local cults into Pannonian towns (see my book *The Art and Culture of 19th Century in Western Macedonia*, 2004).

●

This book presents old painting through studies of the works by fresco and icon painters Michael and Eutychius, who at the end of the 13th century introduced new trends in the evolution of the Byzantine style through their frescoes in St. Bogorodica (Holy Mother) Perivleptos (in the church of St. Clement) of 1294/5. It is not known whether they had produced figurative ensembles prior to those in this Ohrid church, but it had been undoubtedly confirmed that in Ohrid they led to the innovative tendencies of the 14th century. Some of the early works of these two great masters have been studied in detail, such as the composition "The Initiation of the Holy Mother into the Temple", a holiday observed by the church of St. Bogorodica Perivleptos. By concentrating on the portrait of St. Constantine Cavassila, the author not only makes an effort for a greater comprehension of the concept in the first zone of St. Bogorodica Perivleptos (St. Clement), but he also presents the newly-acquired data on this prominent clerical head from Ohrid, thus publicising it to the world.

The fortunate discovery of fragments of the "Ascension of the Holy Mother" in the damaged calotte over the narthex of St. Sophia corroborates the existence of representations of the Ascension of the Holy Mother to Heaven

from as early as the 14th century, as is also indicated by the church songs of St. John Damascin. This example, together with a similar depiction in the Prizren church of St. Bogorodica of Ljevis, confirms the fact that it was not borrowed from western art, but was shaped in an original manner.

In the articles on St. Sophia's paintings from the 14th century, the author pinpoints 1313/14 as the year when the esonarthex was erected in this church, thus dismissing previous questions concerning this great reconstruction of the cathedral's western part. In the concluding sections of these articles, the author considers the portrait of the church donor's son, Krajko, who was identified in the chapel of the Despot John Oliver. It has been established that the set of frescoes was completed around 1350, immediately after the church donor Oliver was given the title of Despot.

The three articles on the newly-discovered historical portraits in the monastery of St. George in the Polog area (published in co-authorship with Dr. Dimitar Kjornakov), contribute to the precise determination of this monastery's church donor and to the year of the paintings' creation – 1343/45. This established the time of the frescoes' creation in contrast to older statements, which placed them around the 1380s. The conservatory work and the reading of the inscriptions in the temple's narthex revealed this mausoleum's history and the rulers' political and familial ties with the Serbian and the Bulgarian court in the middle of the 14th century.

The frescoes in the Polog area were cleaned and restored in phases over several years. Due to the great interest in the Polog area discoveries among scholarly circles, the authors published their articles according to the phases of uncovering of the frescos, taking into consideration the risk that the discoveries would invalidate some of the previously-known identifications and views on the paintings. One such characteristic event during the fresco cleaning was the uncovering of the portrait of John Dragushin's 10 year-old child, and the impossibility of establishing whether it was his son or daughter. Eventually, the last stage of the restorations discovered an inscription beside the portrait, indicating that the child was his son.

The cycle of hymns from the Akathist of the Holy Mother, a product of the Ohrid workshop in the second half of the 14th century, introduces new elements regarding the introductory stanza's insertion, while the newly-discovered compositions in the Marko Monastery complete the figurative unity of the great monument by King Marko in the Skopje region. Simultaneously, the Marko Monastery closes the thematic unity of the Great Entrance in the altar and the first zone of the Heavenly Court, presented in several monuments throughout Macedonia.

In some of the texts, the author also addresses the issues of the figurative presentation of Christ as an Emperor and the Holy Mother as an Empress, indicating the modifications found in Macedonia through the illustration of the Psalms of David 44 (45), 9 and 92 (93), 1. He also touches on the topic of whether the Novgorod example in Kovalevo (Christ the Emperor and Prelate) has a South Slavic origin, or if rather all the examples from the Ohrid Archbishopric and Russia have their archetypes in some Constantinople monument.

The workshop of the metropolitan Jovan Zograf (icon-painter), one of the elite painting centres in the village of Zrze, Prilep, is examined by the author in the light of the new manifestation of the "decorative style", which settled before the end of the 14th century over an area broader than that of the Byzantine style, and which influenced this outstanding master of the old classicism.

The announcement of the "Judgement Day" in Perivleptos (St. Clement), during the second half of the 16th century, is illuminated by revisiting this old topic in view of the innovations emerging prior to and during the life of Teophan of Crete. The emergence of the Korca workshop, including the icon-painter Trpo, which established close relations with the Moscopole printing house and the Monastery of St. Naum, remains a research topic, especially since their *erminia* has been preserved (but, unfortunately, has not been published yet). The masters from Korca (Constantine, Atanas, Naum, Trpo) came from the region of Pogradec before the end of the 18th century, and as icon-painters they worked in Macedonian churches (St. Naum, in the Bitola area), on Mount Athos, and in Albanian churches. Their style is a return to traditionalism, in contrast to the exploratory impulses of the Moscopole icon-painter David of Selenica, one of the dominant Balkan icon-painters of the 18th century.

The most recent article on the newly-discovered works from the generation of Dico Zograf and his son Avram Dicov from Tresonce further examines artistic tendencies in Macedonia after the abolition of the Ohrid Archbishopric as an expression of the renaissance movement in these areas, a subject upon which the author has already written several articles (see: "The Art and Culture in 19th Century Western Macedonia", 2004).

The Ohrid Archbishopric was abolished in 1767. The intentions of those who prepared and executed such an act are revealed by their insistence on erasing all traces of its name. The Ohrid Church was renamed as the Prespa Eparchy, and it was then joined to other episcopates, all under the jurisdiction of the Patriarchate in Constantinople. The end of the 18th century saw the ruthless destruction of the Slavic liturgical books. In the first half of the 19th century, Ohrid and its neighbouring cities had strengthened their church and school

councils, which can be seen as an expression of the wishes of the autochthonic Macedonian population. Dimitar Miladinov and Grigor Prlicev worked as teachers in the Greek language in many Macedonian cities, but in order to be understood, they translated and interpreted in the local Macedonian dialect.

There were numerous requests to the Sultan's court to renew the Ohrid Archbishopric, supported by thousands of signatures from Macedonia. These demands for the renewal of the autocephalous Archbishopric have been constant, occurring throughout the Balkan Wars, the Second World War, and in the present time, when international recognition of its status is still being insisted upon. As a result of the clashes during the 19th century, many buildings in Varosh, the historic centre of Ohrid, were burned, where ever since the times of Tsar Samuel the memory of St. Clement, of the Archbishopric and its greatness had been treasured.

The rise of art in the 19th century, especially in Western Macedonia, took place in parallel with the Mijak art school, concentrated mainly in Mala Reka, as well as in Veles (Papradiste and the neighbouring villages), as a result of the migration of these masters. This environment birthed great masters in building, woodcarving, fresco painting and icon painting. Even before the middle of the 19th century these masters became dominant influences in the figurative arts, not only in Macedonia, but also in other regions of the neighbouring Balkan countries. Although their style and themes had old Byzantine and Macedonian roots, they, similarly to the previous century's artists, accepted the examples in the paintings' content and the style from previous European art, but with the dominance of the local art traditions.

Macedonia is surely the only country in the South East of Europe which has kept the ancient art traditions alive for so long during a time when Greece, Serbia, Bulgaria and Albania were influenced, more or less, by European classicism. It can be noted that there was a strong insistence in Macedonia, and in the Mijak school, to produce paintings with topics from the domestic cults. Moscopole, a large Vlach town (now in Albania) in the immediate vicinity of the Monastery of St. Naum, and in close contact with this ancient shrine, in the 18th century made public all the hagiographies and services of holy men arisen from the Ohrid Archbishopric. Therefore, it is quite understandable that they have received a figurative arts equivalent during the decades of the Macedonian Renaissance and during the struggle for the renewal of the Ohrid Archbishopric.

The liturgical language used in the Ohrid church centre both for prayer and correspondence, depending on the circumstances, was either Ancient

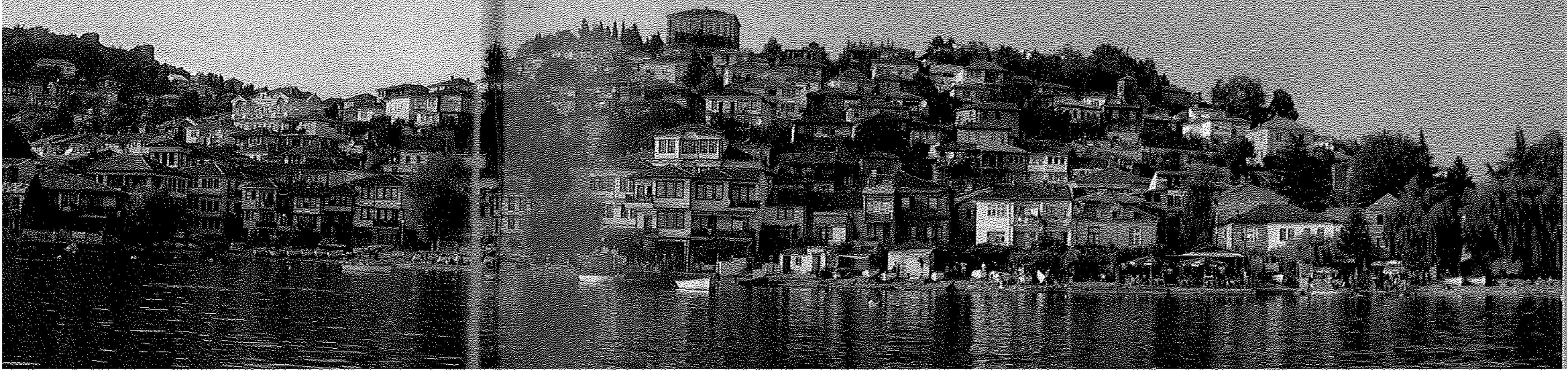
Greek or Church Slavonic, bearing in mind that Ancient Greek had the same authority as Latin in the Roman Catholic Church. Sources bear witness that the most prominent Ohrid clerics Teophilactus and Dimitri Homatian used the Church Slavonic, not only because of the Slavic predominance of the flock, but also because at certain stages some of the neighbouring Slavic countries (for example Serbia, until 1219) were under the church jurisdiction of the Ohrid Archbishopric.

Art in the territory of the large diocese could not survive by only borrowing stylistic and thematic influences and by visits from master icon-painters from the great Byzantine centres such as Constantinople. However, the influence of Constantinople, as well as Thessaloniki, and later Mount Athos, was felt in the artistic circles in Macedonia long after. Earlier research of the old art in Macedonia has confirmed the artistic maturing of the domestic icon-painters, and the formation of thematic unities which, apart from the general Christian norms, contain direct expressions of the cultural and ecclesiastical history of Macedonia and wider, of the Ohrid Archbishopric. There is an evident inner evolution and continuity of the creative talent independent of outside influences.

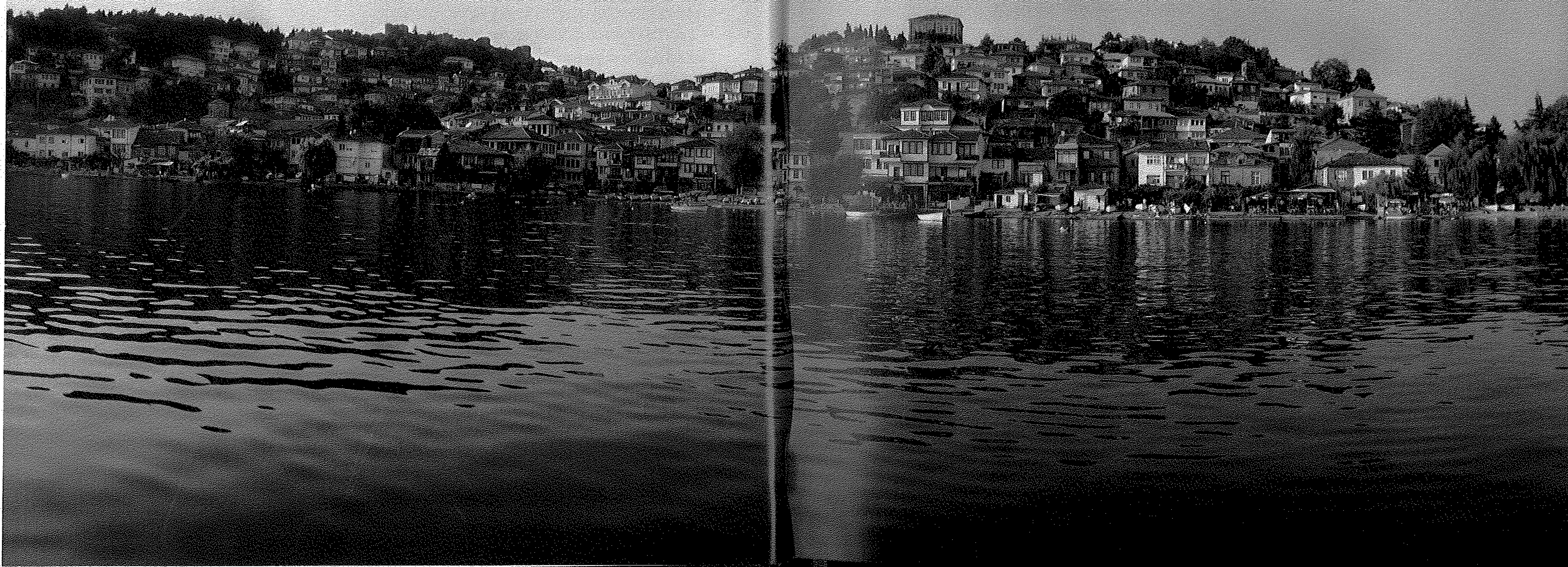
This book contains 21 articles published over the course of almost four decades. They represent the first publications or research of pictorial unities from the painting in the narrower core of the Ohrid Archbishopric, i.e. from temples built within the territory of the Republic of Macedonia. A similar concept was applied to two previously published books by the same author (*Studies on the Ohrid Painting*, 1990 and *The Art and Culture in 19th Century Western Macedonia*, 2004), which also applies to the book *Kurbinovo and Other Studies on the Prespa Fresco Painting*, 2006. These editions, as well as additional books by the author, can be of use to future researchers interested in writing books about the old art in Macedonia. We emphasize this particularly since a large number of our monuments have yet to be the subject of special research, especially the complexes built during the Ottoman rule.

The Author

ЖИВОПИСОТ НА ОХРИДСКАТА АРХИЕПИСКОПИЈА



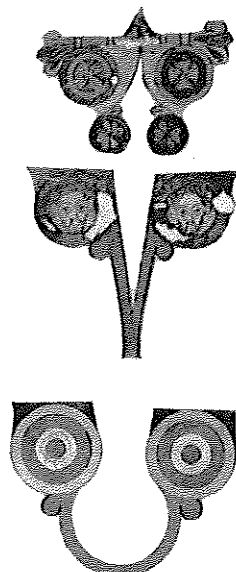
ЖИВОПИСОТ НА ОХРИДСКАТА АРХИЕПИСКОПИЈА



МИНИЈАТУРАТА ВО МАКЕДОНСКИТЕ СРЕДНОВЕКОВНИ РАКОПИСИ

Со минијатурниот украс во најстарите ракописи на словенската писменост започнува историјата на сликарството на штотуку христијанизираниот словенски свет. Во Македонија, татковината на светите Кирил и Методиј, по Моравско-панонската мисија се засолнуваат нивните ученици, па затоа е разбирливо тоа што најголем дел од глаголските ракописи (X–XII век) се појавиле крај брегот на Охридското Езеро и во неговата околина. Тајната за создавањето на глаголското писмо се поврзува со онаа за потеклото на старословенската минијатура; моделите што послужиле како прототип за првите минијатури остануваат непознати сè до денес. Единствениот вид уметничко творештво на словенска Македонија кој не бил проникнат со византиски стил, е украсот на документите на словенската писменост.

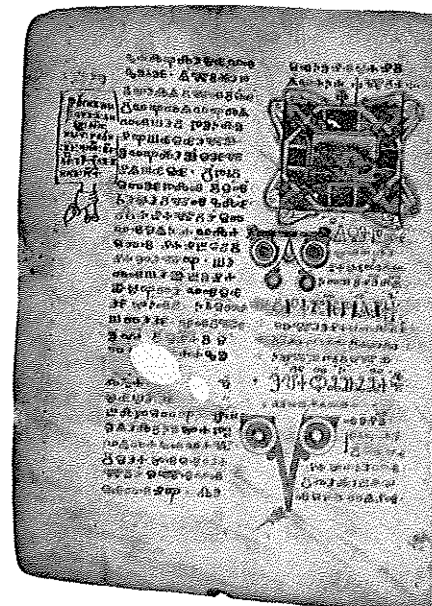
Проблемите што се јавиле уште кон крајот на минатиот век во врска со потеклото и стилската припадност во украсот на глаголските текстови, како и прашањето за потеклото на глаголските букви, сè уште остануваат неразрешени. Но, на полето на историјата на уметноста овие суштински проблеми денес се на втор план, наспроти интересот што владее за монументалните сликарски дела и вредните икони кои излегоа на виделина последниве неколку децении. Истакнувањето на комбинацијата на старохристијански, прероมански, романски, византиски или фантастични народни мотиви во минијатурите на глаголските и кирилските ракописи, и покрај соодветните забелешки, методолошки водеше во една насока која не донесе научни резултати. Иако станува збор за мошне сложен проблем, сепак од суштинско значење е постоењето на нишката која води од спомениците со моравско-панонска провениенција до понатамошното творештво на високиот среден век, но



АСЕМАНОВО ЕВАНГЕЛИЕ, ИНИЦИЈАЛИ „М“ И „В“ СО ЛИКОВИТЕ НА СВЕТИТЕ КУЗМАН И ДАМЈАН; И ИНИЦИЈАЛ „В“



АСЕМАНОВО ЕВАНГЕЛИЕ, ГОЛЕМА ЗАСТАВКА



АСЕМАНОВО ЕВАНГЕЛИЕ, ЗАСТАВКА СО ИНИЦИЈАЛИТЕ „М“ И „В“

особено е значајно имплицитното, суштинско поврзување коешто ги обединува глаголските и кирилските споменици на една многу поширока територија.

Поедноставениот стил на калиграфската постапка, соодветниот репертоар од плетенки и други мотиви, како и ограничената употреба на бојата, ги поврзуваат скромните украси на ливчињата од Прага, ракописите од моравско потекло, со големиот број македонски глаголски ракописи. Фактот што стилскиот континуитет ја спојува минијатурата од зоната на Средна Европа со украсот на македонските документи – Зографското евангелие, Асемановото евангелие, Codex marianus (Маријиното евангелие), Клоцовиот зборник, Синајскиот псалтир и требник – покажува дека во македонските скрипторски центри од X и XI век, како и од почетокот на XII век, не биле асимилирани влијанијата од византиската минијатура од постиконокластичкиот период. Верноста на Охридската книжевна школа кон глаголицата во овој случај станува посеопфатна, откако ќе се утврди дека и македонските препишувачи останале верни на украсот од Кирило-Методиевиот период. Обликот на глаголското писмо не бил соодветен за влијание кон византиските иницијали, иако неговата неприспособливост на грчкото писмо не ги објаснува сите причини за отпорот искажан во однос на визан-

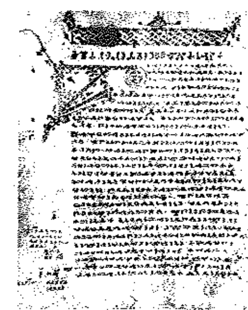


ЗОГРАФСКО ЕВАНГЕЛИЕ СО ЛИКОВИТЕ НА ПЕТАР И ПАВЛЕ, И ЗАСТАВКА СО ИНИЦИЈАЛ „В“



тиското навлегување, како што долго време се веруваше. Напротив, украсот, третманот на разбиеното фигуративно претставување и првите елементи на фантастични мотиви говорат за отворање кон преромански и романски западни уметнички струења. Слоевите на фигуративната култура, меѓу Моравија и Рим, во релациите каде што се движи Кирило-Методиевата мисла, сега се многу попознати и нивното преиспитување, значи, може да нè доведе до попрецизно определување на скрипторските центри кои влијаеле на изработката на словенската минијатура.

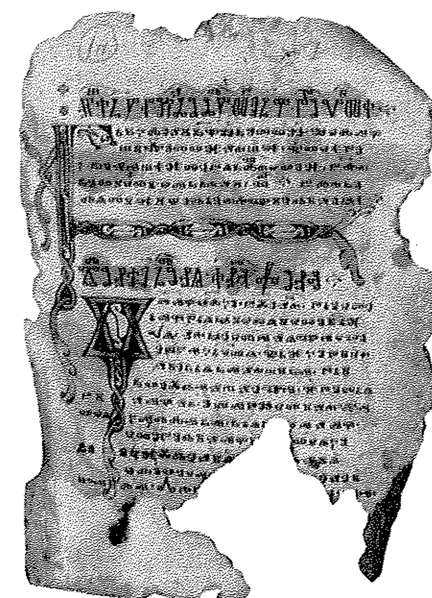
Стилското раздинување на словенската од византиската минијатура, според најновите откритија, може да се следи особено во Охрид. Со ширењето на грчката азбука во овој стар политички и црковен центар, по пропаста на Самоиловата држава (1018 г.), словенските скрипторски центри биле префрлени во околните манастири. Извонредните примероци на грчка минијатура од Архиепископската библиотека кои се чуваат во Охрид, сведочат за доминација на еден раскошен облик од префинетата уметност на Комнените. Релативното изобилие на овие ракописи го разоткрива нивниот расцут во периодот во кој се создава и најголемиот дел од глаголските ракописи во подрачјето на Охридската книжевна школа. Можноста за споредба меѓу овие групирања, на сегашниов степен од познавање на византиската уметност, се чини дека се раѓа од романтичната желба по секоја цена во Охрид да се пронајде пример за

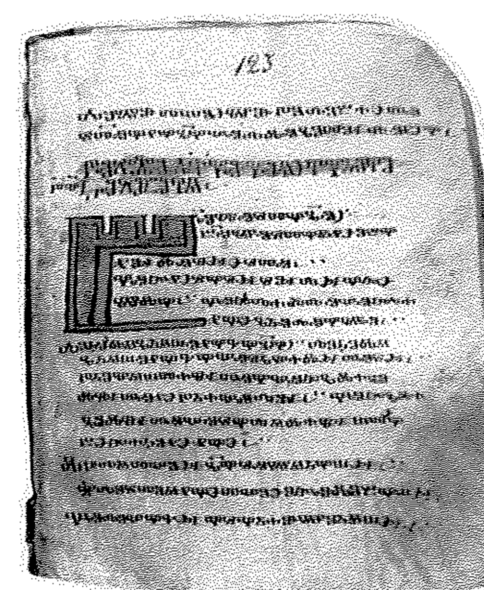


МАРИИНО ЕВАНГЕЛИЕ, ИНИЦИЈАЛ „З“

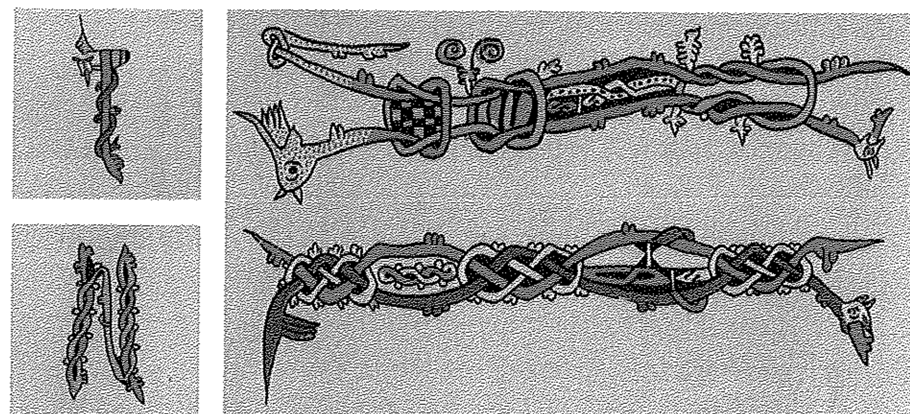


МАРИИНО ЕВАНГЕЛИЕ СО ЛИКОТ НА ЕВАНГЕЛИСТ ЛУКА





СИНАЈСКИ ЕВХОЛОГИЈ, СТР. 22, ИНИЦИЈАЛ „Б“

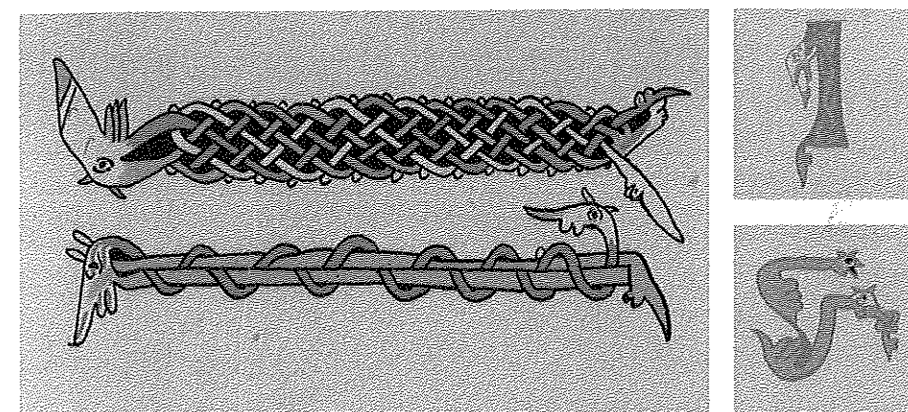


ГРИГОРОВИЧЕВ ПАРИМЕЈНИК, ИНИЦИЈАЛИ И ПЛЕТЕНКИ

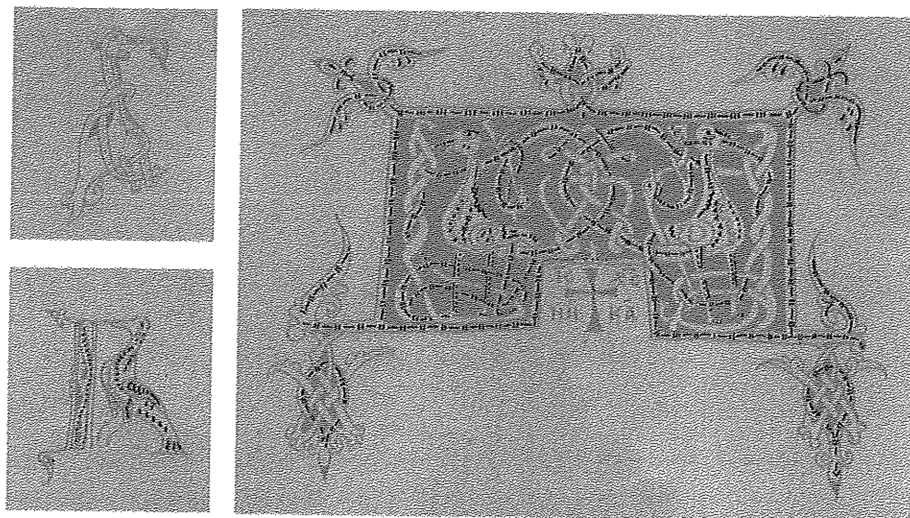
словенско-византиска симбиоза, бидејќи една слична ситуација се потврдува и на други полиња на културното творештво. Кога се зборува за влијанието на византиската минијатура од XI век врз кирилските ракописи, ова влијание доаѓа до најголем израз во ракописите на елитата од киевска Русија, што е разбирливо ако се познаваат врските на штотуку христијанизираниот руски народ и на неговата држава со уметничките центри на Византија. Доколку поврзаноста на киевска Русија со јужнословенскиот свет е навистина толку значајна за прифаќање на развиената графија, тогаш за високите феудални кругови конзервативното затворање на македонските скрипторски центри во XI век беше апсолутно неприфатливо. Тврдењето дека руските препишувачи се угледувале на раскошните модели на јужнословенските царски престолнини не е уверливо, бидејќи најубавите минијатури на руските ракописи од втората половина на XI век се родени, главно, како копии од минијатурите на Константинопол.

Преовладувањето на кирилската азбука во еволуцијата на македонските минијатури од XII век придонесе и за модификација на иницијалните структури. Типот на т.н. *фантастична минијатура*, само спомнат во глаголските ракописи, но несврзлив со затворениот и статичен карактер на глаголската азбука, сега добива нови можности. Доколку логичноста и распоредот во организацијата на грчките иницијали можеле да бидат поблиски до минијатурно украсените кирилски текстови, силниот бран на тератологија (стилот со диви животни) сега се среќава и во најголемиот број македонски ракописи од XII век.

Преплетот на змиски глави со животински екстремитети или со човечки фигури во иницијалите или украсите на Григоровичевиот Паримејник добива такви размери што не е возможно да се препознае деформираната буква на почетокот од слогот. Се наоѓаме пред еден типичен балкански формализам, новосоздаден и пробивен, во кој функцијата на буквите е потисната за сметка на фигуративната деформација. Оваа тенденција е особено видлива во Радомировото евангелие, коешто содржи многубројни, одвај означени, митолошки суштества. Овие слободно исцртани фигури, без колористичен сјај, еднолични на површината, умешно деформирани, изненадуваат со изразот на „варварска“ автентичност, толку туѓа на смирената минијатура од грчките ракописи. Гротескните фигури на апсиди, грифони, аждери и други митолошки чудовишта, најверојатно биле поблиски до свежината на неомеѓената фантазија на тогашните Словени. Па, и покрај тоа што неодамна на Хилендар беа пронајдени нови и значајни примероци од овој вид, останува неоспорен фактот дека безусловните можности за развојот на фантастичната тератологија настанале во Македонија во текот на XII век. Стариот тератолошки стил со преплетување на животински и човечки елементи е во фаза на напуштање на преминот од XII кон XIII век. Тогаш созреале условите за запирање на овие чудовишни елементи коишто требаше да го продолжат својот живот во XIII век. Новиот тип иницијали во облик на птици или животни веќе го достигнал степенот на независен развој, така што можел да се оддели од маргините на текстовите и да премине на почетокот од поглавјето, каде што формирал една особена геометриска композиција. Со хералдичкото поставување на птици од кои произлегуваат исечоци и делови од змии, се раѓа „техничката“ тератологија, особено претставена во Болоњскиот псалтир. Овој значаен ракопис (од околу 1240 г.), кој бил создаден и декориран во околината на Охрид, отвора ново поглавје во историјата на словенските минијатури, така што

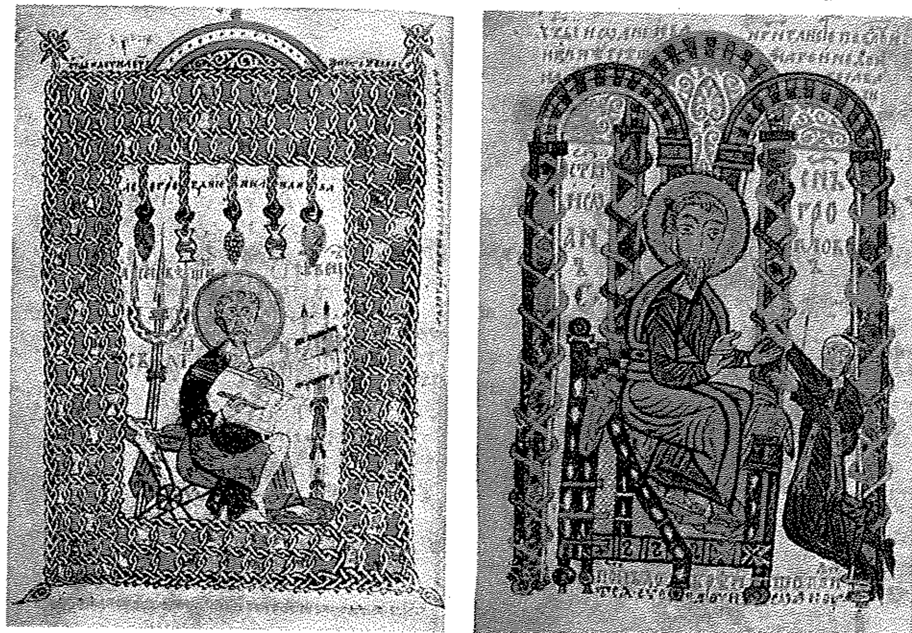


ГРИГОРОВИЧЕВ ПАРИМЕЈНИК, ИНИЦИЈАЛИ И ПЛЕТЕНКИ



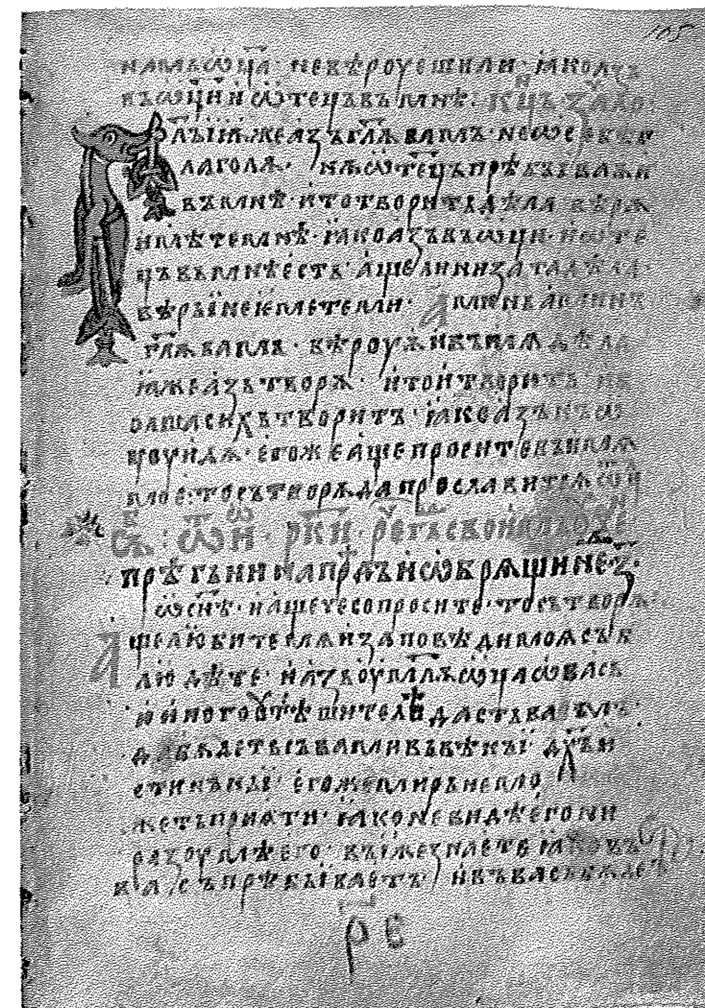
БОЛОЊСКИ ПСАЛТИР, ПЛЕТЕНКИ И ИНИЦИЈАЛИ

не случајно сè уште се наоѓа во средиштето на интересот на книжевната јавност. Старата, локална тератологија во текот на XIV век отстапила пред „неовизантискиот“ притисок, пред раскошните фигуративни и орнаментални композиции, кои првпат почнуваат да преовладуваат во илустрацијата на македонските текстови. Во овој период, фантастичниот стил живее само спорадично, главно во иницијалите, додека цртежите со преплети ќе продолжат од XIII век (Добрејшево евангелие), достигнувајќи една мошне сложена целина. Со ширењето на преплетот, всушност, се распространувале и националните традиции, коишто преживувале паралелно со „неовизантизмот“, откривајќи ја сета своја истрајност дури и во периодот



ДОБРЕЈШЕВО ЕВАНГЕЛИЕ, ЕВАНГЕЛИСТ ЛУКА И ЕВАНГЕЛИСТ ЈОВАН

на турското владеење. Ракописите со фигуративни претставувања имаат најголема сличност со богатиот живот на фреските и иконите, со кои заеднички минуваат низ истата фаза на пластичен развој. Во состав на средновековната српска држава или под доминација на локалното благородништво, Македонија со своите долги традиции им овозможи поттик и на минијатурите во српските книги, но истовремено, донекаде ја прими и редакцијата на графијата од Рашка, а подоцна и онаа од Трново. Старите скрипторски центри во манастирите основани од македонските пустиножители во регионот помеѓу Скопје, Куманово и Лесново, стануваат мошне активни во текот на првата половина од XIV век, додека подоцна, под владеењето на Турците, најголемите препишувачи и автори на минијатури се собираат во Кратово. Високото свештенство во епископските и митрополитските центри, како и богатите милосрдни благородници, биле главните нарачатели во текот на целиот XIV век.



ТЕРАТОЛОГИЧЕН ИНИЦИЈАЛ „Г“, ЛИСТ 105 ОД ДОБРЕЈШЕВОТО ЕВАНГЕЛИЕ

Во овој период се формирал и слојот на образовани и угледни книжевници-препишувачи. Тие сега добивале многу подобар третман, ги подвлекувале и ги испишувале своите имиња покрај оние на донаторите и го свртувале вниманието кон квалитетот на својата работа, што особено се забележува во црковните кругови на деспот Оливер, познат дипломат и полиглот. Кон крајот на XIV век сталежот на образовани и угледни калиграфи се нашол во ситуација да ги загуби своите

мецени, кои полека и неповратно се повлекувале под притисокот на Турците. Згаснувањето на последната автономија ја поттикнала уметничката преселба кон северните предели, во земјите на српските деспоти и подоцна во молдавско-влашките региони, каде што во голема мера мигрирале и репертоарот и стилот негувани во македонските скрипторски центри. Оние што останале и натаму да живеат во земјите под турско ропство живееле во споменот на претходно создаваните фигуративни облици, сè додека печатените книги не ги потиснале сосема перата на старите македонски калиграфи.

LA MINIATURE DANS LES MANUSCRITS MEDIEVAUX MACEDONIENS

Résumé

Au début du texte l'auteur attire l'attention sur le fait que les ornements des plus anciens manuscrits glagolitiques, dont l'origine est liée à Ohrid comme un centre culturel crée par saint Clément, ne sont pas identiques aux enluminures byzantines de la même époque. Ceci est également confirmé par le fait qu'au XI^e siècle, à Ohrid, dans les manuscrits grecs domine le style en provenance de Constantinople (ornementation en fleurs et en feuilles), que l'on trouve également sur les encadrements des icônes et des fresques de l'église Sainte-Sophie.

La tradition russe visible dans les ornements des parchemins est, comme d'ailleurs dans les ornements de Sainte-Sophie à Kiev, en provenance de Constantinople et n'a pas subi l'influence de l'école d'Ohrid.

Au XII^e siècle, lorsque l'alphabet cyrillique occupe déjà une position dominante en Macédoine, la vieille décoration géométrique est progressivement abandonnée et on voit apparaître la miniature fantastique (tératologique), qui est dans la science parfois connue sous le nom de variante macédonienne de la décoration. Particulièrement illustratifs en ce sens sont le Paroimiarion de Grigorović, l'évangile de Radomir, ainsi que les vieux manuscrits du scriptorium de Slepče (Železnec). Dans cette deuxième phase, la fantastique atteint de grandes dimensions avec la présence d'êtres mythologiques et de parties de corps humains et animaux.

Dans la troisième phase, que l'on suit à partir du début du XIII^e siècle, il y a une atténuation de la vieille tératologie avec l'introduction de formes géométriques, un affrontement d'oiseaux desquels sortent des parties de serpents. C'est la tératologie nommée « technique ». Le représentant le plus remarquable de ce courant stylistique est le psautier de Bologne, publié et décoré dans le village de Ramne, aux alentours d'Ohrid, datant d'environ 1240.

Récemment, plusieurs exemplaires apparentés au psautier de Bologne ont été publiés au Monténégro, en Macédoine, en Serbie et en Bulgarie.

Cette vieille tératologie locale est présente sur l'espace de la Macédoine jusqu'au début du XIV^e siècle quand elle se fait supplanter par le style « neobyzantin ».

Cependant, les traditions anciennes macédoniennes présentes dans la décoration des manuscrits durent longtemps et apparaissent dans les scriptoria macédoniens entre Slepče, Skopje, Kumanovo, Kratovo et Lesnovo.

СЦЕНА ОД ПОКЛОНЕНИЕ
НА АНГЕЛИТЕ
СО ОРНАМЕНТИКА
ОД ФРИЗОТ
НА АПСИДАТА



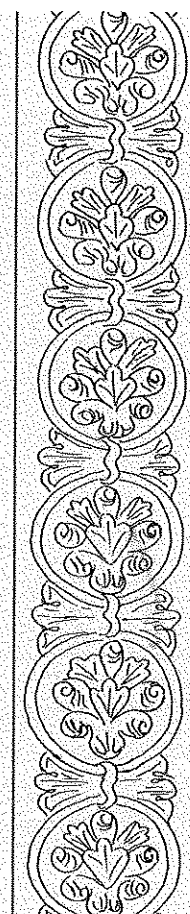
ОРНАМЕНТИКАТА НА РАСЦВЕТАНИ ЛИСЈА ВО УМЕТНОСТА НА ОХРИД ВО XI–XII ВЕК

(СПОРЕД ПРИМЕРИ ОД ЖИВОПИСОТ НА СВЕТА СОФИЈА, ИКОНИТЕ НА БЛАГОВЕСТИЕТО И ОРНАМЕНТИКАТА ВО РАКОПИСИТЕ НА ОХРИДСКАТА ЗБИРКА)

Во уметничката обнова од времето на Македонската династија во византиската престолнина се оформи една од најособените појави во животот на орнаментиката низ нејзината историја, со силно дејство врз уметноста на византиско-словенскиот културен круг. Тоа е цветнолисната орнаментика наречена Blüttenblastil која од крајот на X век се наметна во ракописната илуминација на Византија, достигнувајќи полн процвет во втората половина на XI и во текот на XII век. Цветнолисната орнаментика најде забележително место и во друга обработка, во применетата уметност и во монументалниот живопис на спомениците од крајот на Македонската династија и од времето на Комнените.

Орнаментиката на расцветаните лисја од престолничките скриптории и ликовни работилници навлезе во поголемите културни центри и во XI век соројави во најзначајните средишта на словеновизантиското културно проникнување – Охрид и Киев. Во доменот на монументалниот живопис оваа орнаментика оствари најголемо присуство во фреските на ѕидовите на охридската Света Софија во чиј олтар, сред множеството украсени мотиви, најмногу е застапена цветнолисната орнаментика.

Основниот модел на овој вид украс се расцветаните разнобојни лисја, поставени во круг или елипса околу семеникот, поврзани во геометриски низи со испреплетени гранки. Меѓу кружните и елипсовидните форми на впишаните чашки се претставуваат зелени лисја на палмети. Овие орнаментални полиња многу соод-



ОРНАМЕНТИКА
ОД АПСИДАТА
НА ГЛАВНИОТ
ОЛТАРЕН ПРОСТОР


ОРНАМЕНТИКА ОД ЃАКОНИКОНОТ

ветно се употребувале како заставки во ракописите, но исто така и во монументалното сликарство, за затворање на сводните површини, заокружување на полукалотите и апсидалните конхи, пред сè во олтарниот простор.

По првите набљудувања и забелешки, во повоените проучувања, цветнолисната орнаментика,[1] го привлече вниманието на најугледните проследувачи на византиската уметност, В. Н. Лазарев и А. Грабар, кои настојуваа да ги откријат нејзините почетоци и да ги осветлат развојните фази на оваа орнаментика.[2]

На цветнолисната орнаментика во охридските ракописи од XI–XII век, прв обрна внимание В. Мошин, којшто повеќепати се навраќаше на охридската збирка. Веднаш потоа М. Харисијадис ги проследи појавите на „раскошниот византиски стил", термин што најмногу се употребува за оваа орнаментика во југословенската историографија, низ сите примери од Македонија и Србија до почетокот на XV век.[3] Од бројните проучувачи на живописот на Света Софија Охридска, само С. Радојчиќ го одбележа постоењето на цветнолисната орнаментика во олтарот на оваа црква.[4]

Нема дилема во констатацијата на А. Грабар дека цветнолисниот стил бил вообичаен во Цариград, според него најверојатно во XI век, и дека врз неговото формирање влијаеле класичните грчки и старите персиски и исламски орнаментални елементи. Додека класичниот орнаментален систем претставувал дел од византиското културно наследство, персиско-сасанитските урнеци навлегувале во државата на Јустинијан, но можеле да бидат прифатени и низ при-

[1] K. Wetzmann, *Die byzantnishe Bucmalersi des 9. und 10 Jarhunderts,* Berlin 1935, 15–32.

[2] В. Н. Лазарев, *История византийской живописи,* I, Москва 1947, 106–113; id. Мозаики Софии Киевскои, Москва 1960, 132–138. A. Grabar, *Un rouleau liturgique constantinopolitain et ses peintures L`art de la fin de l`antiqutté et du moyen age,* I, Paris 1968, 494–496; id. Vizantija, Novi Sad 1969, 138–147.

[3] V. Mošin, *Les manuscrits du Musee national d`Ochrid, Recueil de Minijatura u Jugoslaviji,* Zagreb 1964, 39–40; id. *Minijature u grčkim rukopisima,* Minijatura, ed. Spektar, Beograd – Zagreb 1983, 48–51. М. Харисијадис, *Грчко-словенски врски на подрачјето на македонската ракописна орнаментика,* Словенска писменост, Охрид 1966, 112–113. id. *Раскошни византиски стил у орнаментици јужнословенских рукописа из XIV и XV века,* Моравска школа и њено доба, Београд 1972, 212–213.

[4] С. Радојчић, *Прилози за историју најстаријег охридског сликарства,* Зборник радова Византолошког института VIII/2, Mélanges Georges Ostrogorsky, Beograd 1964, 378.

суството на применетата исламска уметност на Омејадите од Сирија, со која византискиот свет имал тесни врски.[5]

Во постарата фаза на развојот, цветнолисната орнаментика е само дел на рамката од сликата и нејзината функција се сведува главно на затворање на композициите или фигурите, чија структура не се нарушува со орнаментални расчленувања. Но подоцна, околу 1070 година, орнаментиката станува составен дел од сликата,[6] а во одредени случаи почнува да живее автономно, како „слика за себе", заедно со текстот, чие калиграфско испишување овозможува соодност со орнаментиката. Во тој еволутивен лак, пред да се наметне како форма и содржина на композицијата, во нејзиниот заокружен вид, ја откриваме во олтарот на Света Софија.

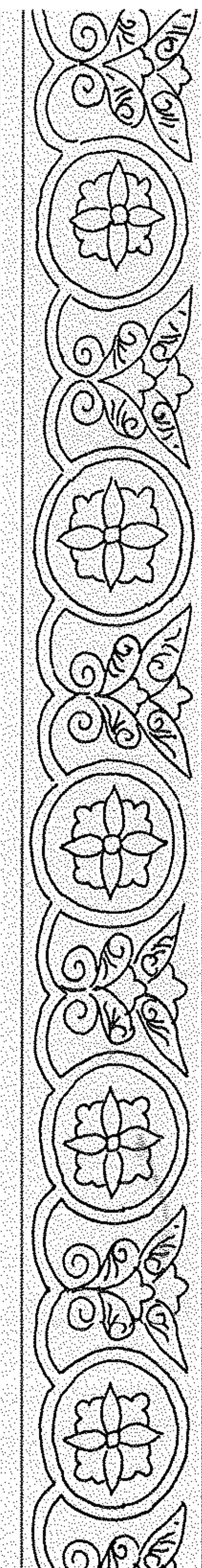
По систематското откривање на живописот на Света Софија, објавени се повеќе студии за тематските и стилските особености на овој споменик. Сепак, проучувачите во најголема мера ги привлекуваше сложеното теолошко значење на циклусите, композициите и фигурите, како и суштината на нивната стилска припадност. Интересот за богатата орнаментика на светософиското сликарство, па и за цветнолисната орнаментика, речиси сосема изостана.[7]

Како што веќе истакнавме, цветнолисните полиња доминираат во орнаментиката на светософискиот олтар, кој е, во исто време, и најбогат со овој вид декорација во монументалната уметност од XI век. Долгите орнаментални форми – хоризонтални и лачни, ги изделуваат основните тематски целини во трите делови на олтарот и ја исполнуваат широчината на лачните профилирани делови на апсидата и полукалотите на ѓакониконот и протезисот. Со тоа, оваа орнаментика е ставена во функција на сликарскиот распоред и на поделба на циклусите и композициите. Така, во ѓакониконот, Житието на св. Јован Претеча насликано врз сводната полуформа, е изделено од долниот ред фигури (римските папи) со четири ленти над цветнолисната орнаментика; јужниот и северниот фриз на стилизирани цветни лисја се протегаат по целата должина на ѓакониконот, додека западниот и источниот крај на овој простор

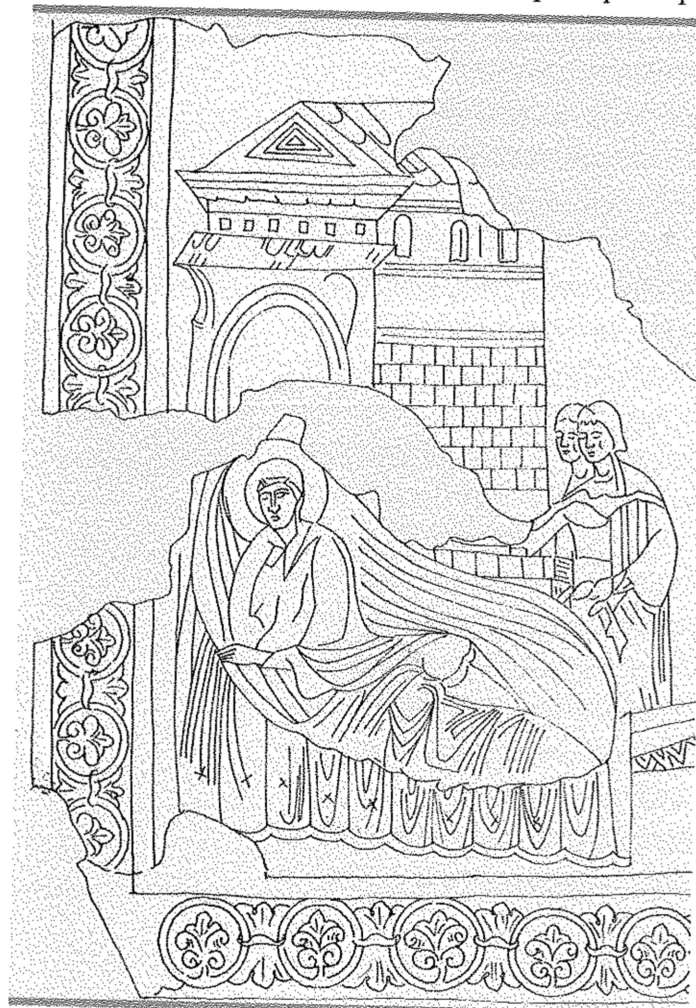
[5] A. Grabar, *Un rouleau liturgique*, 494–496; id. *Vizantija*, 144–6.

[6] В. заб. 2.

[7] Комплетна библиографија за живописот на Света Софија до 1974 година донесува В. Ј. Ђурић, *Византијске фреске у Југославији*, Београд 1974, заб. 3 на стр. 179–181.

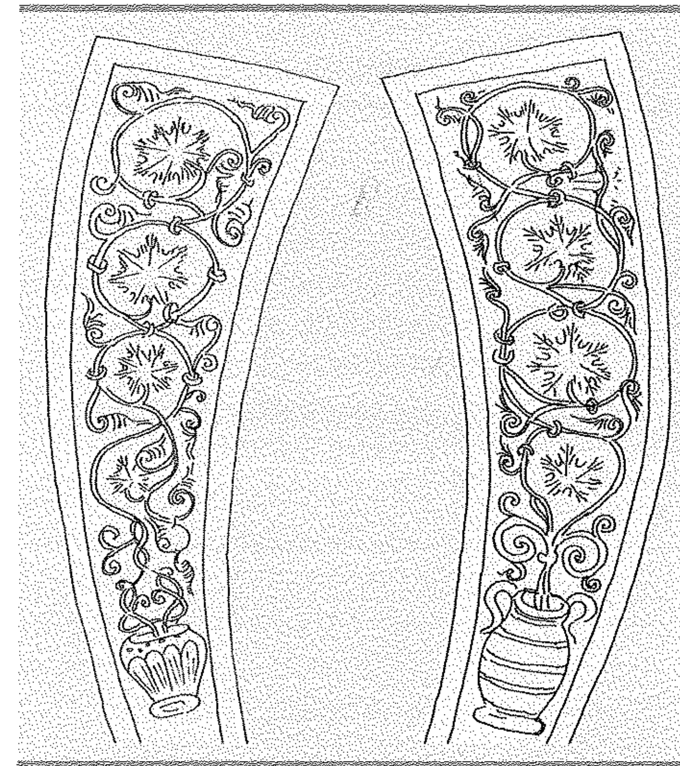

ОРНАМЕНТИКА ОД ПРОТЕЗИСОТ

имаат лачни завршоци со истиот вид орнаментика. Големата биста на св. Јован Претеча во полукалотата на овој дел од црквата исто така е поставена во рамките на цветнолисни орнаментални ленти. Во главниот олтарен простор, со четири многу долги орнаментални полиња или фризови, се изделува големата композиција Вознесение, на сводот од овој простор. На ист начин како и во ѓакониконот, фигурата Богородица со Христос на престол, во школката на апсидата, затворена е со орнаментика на цветнолисни полиња. Во долниот дел на главниот олтарен простор, во прозорците, по дебелината на ѕидот, исто така се слика овој вид орнаментика. Типолошки близок на овој украс е и орнаменталниот дел на триумфалниот лак, меѓу апсидалната школка и сводот, каде што се поставени две вази од кои излегуваат лисја. На крајот, во протезисот, циклусот на Четириесетте маченици е изделен од сите страни со четири големи орнаментални фризови.



ЦРКВА СВ. СОФИЈА: ОРНАМЕНТИКА ОД ЃАКОНИКОНОТ. СЦЕНА: РАЃАЊЕТО НА СВ. ЈОВАН ПРЕТЕЧА

Во цветнолисната орнаментика во трите дела на олтарот постојат и одредени разлики, но нејзиното основно јадро е кружна или елипсовидна форма со расцветани лисја врз три дела, едни над други. Круговите или елипсите насликани се врз обоена окер површина која треба да сугерира златна основа, исто како и заставките во илуминираните ракописи со иста или слична орнаментика. Кружната линија се повлекува со темносина боја, а основата на круговите (елипсите) е црвена. Во ѓакониконот долните ливчиња во круговите се темносини, средните се црвени со белузлави рабови, кои треба да создаваат впечаток на расцветани лисја, а во горниот дел се слика само еден трichлен лист со зелена боја. Круговите се поврзани на средината со црвени гранки од кои излегуваат триделни лисја, наизменично сини и зелени. Оваа варијанта на орнаментиката е најраширена во уметноста на XI век и карактеристична е за сликањето на заставките во ракописите. Во Света Софија се среќаваме со уште една модификација на цветнолисната орнаментика околу бистата на св. Јован Претеча, каде што се јавува елипсовиден фриз со сини гранки меѓу основните јадра. Специфична е и варијантата во триумфалниот лак над Богородица со Христос, каде што не се насликани кругови, туку гранките и лисјата слободно, без геометриска стилизација излегуваат од вазите.



ОРНАМЕНТИКА ОД ТРИУМФАЛНИОТ ЛАК

ЦРТЕЖИТЕ СЕ ОД Ѓ. КРСТЕВСКИ

Особен интерес предизвикуваат низите околу главната олтарска апсида, каде што цветните листови градирани со нијанси на виолетови, црвени, сини, зелени и жолти бои создаваат впечаток на раскошни цветни чашки со нагласен пластицитет. Тие се блиски на големите заставки во раскошните илуминирани ракописи од типот на Челничкото евангелие во охридската збирка. Цветовите во чашките што се насликани во протезисот, за разлика од цветовите во Ѓакониконот, распоредени се околу семеник, осум на број, од кои четири потемни, формираат форма на крст, а четири светли лисја се поставени меѓу нив. Овие примероци од цветнолисната орнаментика се поблиски до природниот изглед на цветните чашки.

Во триделниот олтарен простор, покрај доминантната цветнолисна орнаментика, се забележуваат уште и ретки примери на друг вид украси: ромбови, стилизирана винова лоза, вертикални ленти и др., кои главно се сместени по дебелината на ѕидот во прозорците и во лаците покрај архијереите, меѓу трите дела на олтарот. Нивното целосно презентирање би имало свое место во комплетната студија за стариот живопис на Света Софија.

Најблиски аналогии на орнаментиката на Света Софија Охридска содржат мозаиците на киевската Света Софија, работени

во исто време со живописот во Охрид. Цветнолисната орнаментика од Киев стилски и функционално покажува исклучително сродство со истите мотиви во олтарот на Охридската катедрала. Во Киев, со оваа орнаментална лента се изделува големата фигура на Богородица во школката на апсидата од композицијата на Евхаристијата. Цветните лисја обоени во повеќе колористични нијанси, подвиткани и пластични, создаваат впечаток како да се изведени во време на отворање на чашката. Подредени на внатрешниот архитектурен простор и на композициониот распоред на апсидата, тие ги покажуваат сфаќањата во Цариград каде што не се зачувани постари или современи споменици (X–XI век) од кои би се угледале другите центри во православната екумена.

Во ракописната илуминација може да се укаже на група книжевни споменици, ракописи, што се датираат од крајот на X и почетокот на XI век и кои се мошне блиски на орнаментиката во Охридската и Киевската катедрала. Тоа се однесува, пред сè, на ракописот на толкувањата на пророците во фирентинската Лауренцијана Plut. V Cod 9, потоа на Толкувањата на пророците во торинската Универзитетска библиотека B I 2 (9) и на Пророштвата на Исаија во Ватиканската библиотека gr. 755.[8] До охридската орнаментика типолошки најблиски се минијатурите во Лауренцијана, кои се речиси идентични со светософиските фризови. Меѓутоа, општа карактеристика на спомнатите ракописи е тоа што во нив орнаментиката претставува рамка за композициите и фигурите, како што е тоа појава и во двата споменика на монументалниот живопис во Охрид и Киев. Посебно, во ракописот од торинската Универзитетска библиотека бистите на пророците се ставени во кругови на орнаментален преплет.

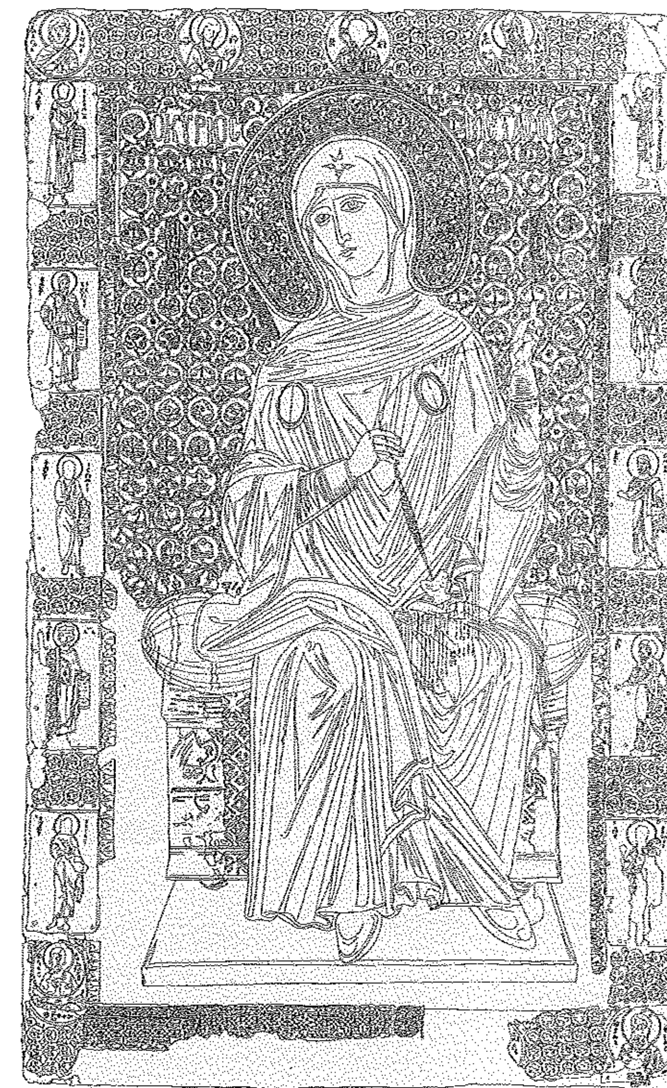
Во дискусиите околу особините на стариот охридски живопис, светософиската орнаментика воопшто не беше спомната.[9] Подоцна сепак тоа го стори С. Радојчиќ, на посреден начин, укажувајќи на разликите меѓу орнаментиката во Света Софија и таа во словенските ракописи,[10] прашање на кое ќе се навратиме подоцна.

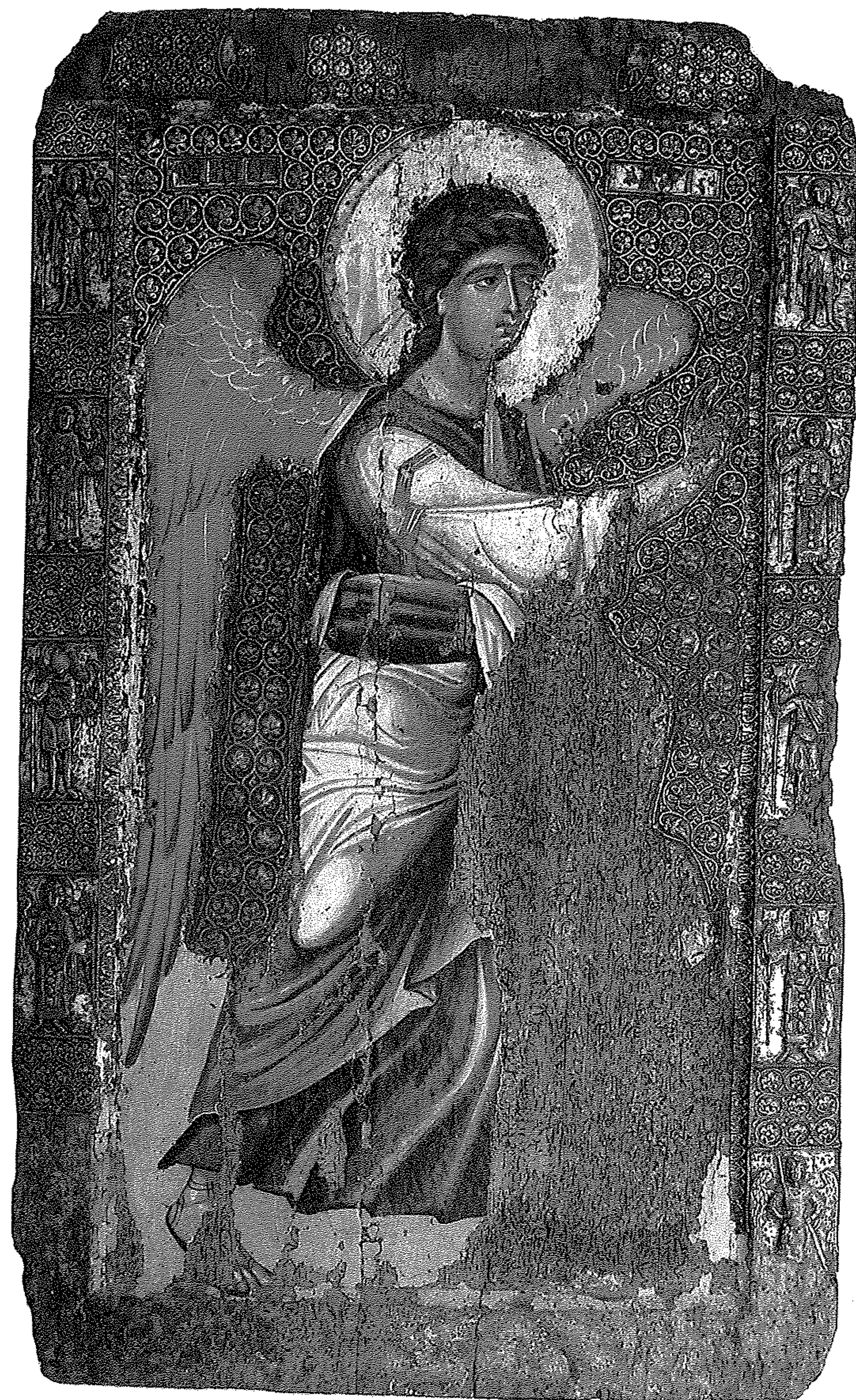
[8] В. Н. Лазарев, *Историја византийской живописи*, 106–113.
[9] Мислењата за најстариот живопис на Света Софија во врска со рефератот на В. Н. Лазарев (Живопись XI–XII веков в Македонии) ги покажаа О. Демус, С. Пеликанидес и С. Радојчић, кои се објавени заедно со спомнатиот реферат во *Actes du XII Congrés international d`études byzantines*, Ochride 1961, I, Beograd 1963, 341–361.
[10] С. Радојчић, Ibid., 378.

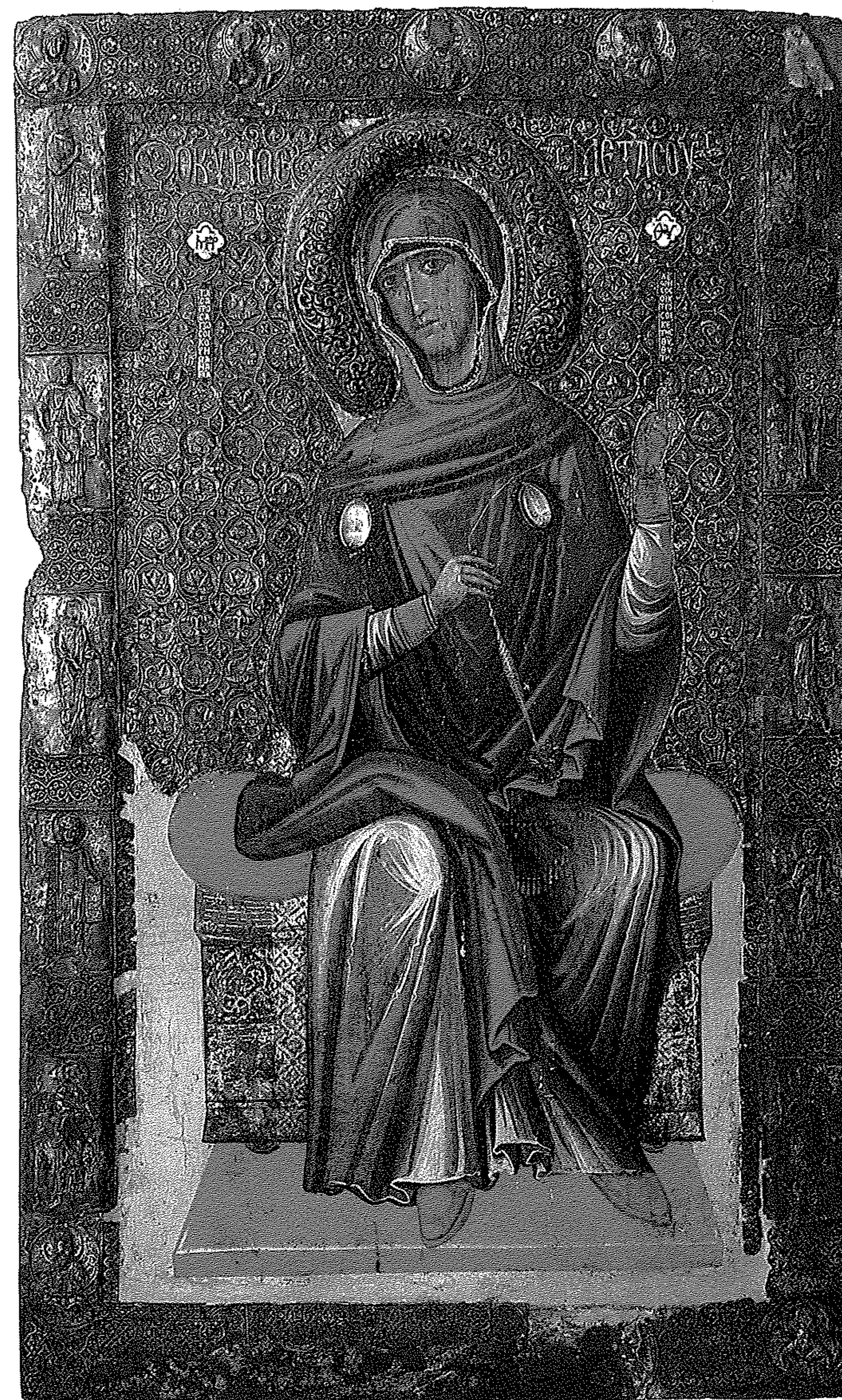
Во охридската група споменици со цветнолисна орнаментика би требало да се осврнеме на сребрените опкови од репрезентативните икони на Богородица и архангел Гаврил кои ја сочинуваат претставата на Благовештението. Орнаментиката ги исполнува сите површини надвор од двата спомнати ликови како и фигурите од сребро на рамката од архангел Гаврил и на рамката од Богородица, фигурите од десет пророци на Деизисот, Јоаким, Ана, Хетимасијата, св. Андреја и св. Власиј. Двете икони, како што е познато, прв ги забележа и ги претстави во научниот свет Н. П. Кондаков. Тој го објави и натписот на емајлираната плочка со името на даро-

ОХРИДСКИТЕ ИКОНИ: АРХАНГЕЛ ГАВРИЛ И БОГОРОДИЦА







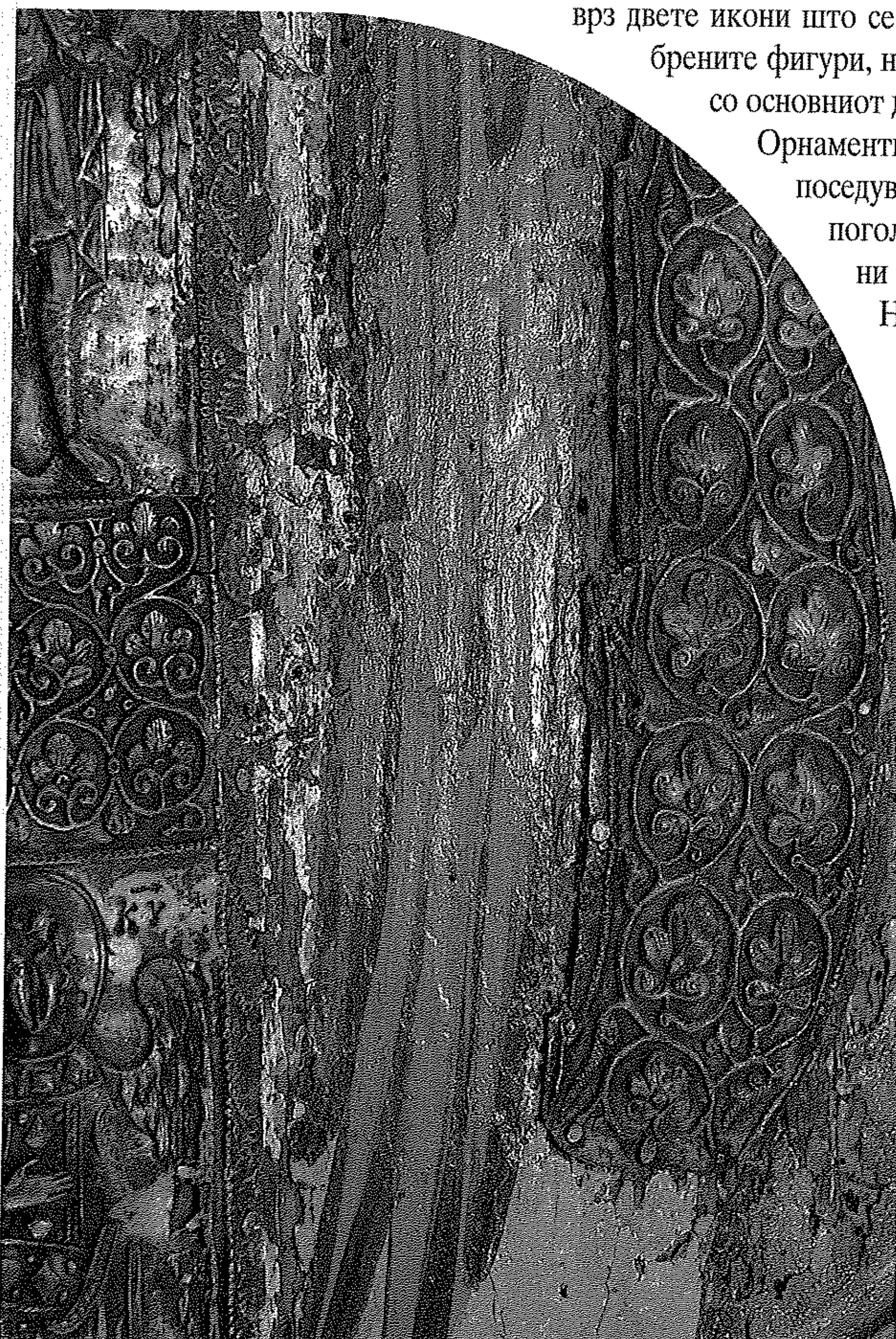


ОХРИДСКИТЕ ИКОНИ, БОГОРОДИЦА И АРХАНГЕЛ ГАВРИЛ (НА СОСЕДНАТА СТРАНИЦА)

давецот Леон „божји служител“, идентификувајќи го со познатиот ктитор на Света Софија, архиепископот од 1037–1056 година.[11]

Орнаментиката на сребрените плочки поставени на иконите изведена е во кругови кои формираат гранки што излегуваат едни од други. На иконата на Богородица, под нејзината лева рака, на опковот стои ваза од која излегуваат и други тристрани и петтострани лисја и иситни гранки. Идентични со орнаментиката на Света Софија се цветнолисните сребрени кругови на иконата на архангел Гаврил. На нив, како и во главната апсида во Охридската катедрала, е постигната пластичност на свитканите лисја, а чашките на средината имаат семеник. Помали се круговите на плочките врз двете икони што се поставени на рамките, околу сребрените фигури, но самата орнаментика е идентична со основниот дел на иконата на архангел Гаврил. Орнаментиката на иконата на Богородица поседува одредени специфики: чашките на поголем број цветови се сосема отворени и потсетуваат на афионска чашка. На овој дел е постигната поголема разнообразност и пластичност, а формите на лисјата се разликуваат едни од други. Очигледно е во прашање дело на иста работилница која располагала и употребувала неколку орнаментални варијанти на цветнолисниот стил, како што е тоа и во Света Софија и во охридските илуминирани ракописи.

ОХРИДСКАТА ИКОНА БЛАГОВЕШТЕНИЕ АРХАНГЕЛ ГАВРИЛ (ДЕТАЉ)



Мислењето на Н. П. Кондаков за датирањето на Благовештението, искажано уште при првото објавување на двете икони, се чини дека не загубило ништо од своето основно значење: според него иконите се работени „по секоја веројатност уште во XI век, или, во краен случај, во почетокот на XII век“. Личноста на ктиторот, како што спомнавме, тој ја идентификува со архиепископот Леон, ктитор на живописот на Света Софија, додека анализата во најголема мера ја засновува врз фигурите во сребро, посебно врз ликот на Христос од Деизисот.[12] Поради подоцнежните премази на иконите и досликувањето на крин во раката на архангелот Гаврил, овој дел на Благовештението е датиран дури во XIII–XV век;[13] некои автори такво датирање понудија врз основа на стилот на сребрените опкови.[14] По делумното отстранување на пресликувањата (кои сè уште ги има, особено на одеждата на Богородица) В. Ј. Ѓуриќ, како и М. и Р. Љубинковиќ, го зацврстија датирањето на Кондаков, но му дадоа предност на мислењето дека иконите се од почетокот на XII век и дека се подарок

[11] Н. П. Кондаков, *Македония*, Санктпетербург 1909, 262–270.



ОХРИДСКАТА ИКОНА БОГОРОДИЦА (ДЕТАЉ)

[12] Ibid, 265–266.

[13] В. Ј. Ђурић, *Иконе из Југославије,* Београд 1961, 15–16, на стр. 88–89, авторот ја приведува комплетната постара литература во која Благовештението е третирано како дело од подоцнежниот период.

[14] Р. Љубинковић, *Уметнички окови на неким иконама ризнице Св. Климента у Охриду,* 149 и М. Ћоровић-Љубинковић, *Неколико охридских икона из XIII–XIV века, Македонија*, ед. „Југославија“, Београд 1957, 81.

на друг охридски поглавар со името Леон – познатиот Леон Мунг, од списокот на охридските архиепископи,[15] за кого И. Снегаров пишува дека ја држел охридската катедра од 1108 до 1120.[16] Најстарото искажано мислење дека иконите се подарок на Леон I (1037–1056) и дека поверојатно е нивното датирање (кон средината на XI век), нам ни се чини поприфатлива појдовна основа за нивното проучување: Архангелот Гаврил и Богородица имаат едноставна, класична диспозиција, карактеристична за уметничкиот период пред Комнените. Обете фигури се волуминозни, со широк третман на драперијата, без уситнетост на диплите и без линеарна стилизација. Нивните глави не се расчленети со светлосни акценти кои би го изделувале лицето, како што тоа е случај во развиената комненска уметност. Треба да се истакне дека такви тенденции се познати и во уметноста околу 1100 година (Дафни) и нивниот живот се следи паралелно со почетоците на комненската уметност. И покрај точната забелешка дека фигурите и физиономиите поседуваат елементи на XII век,[17] појавата на иконописот каде што мајсторите немаат широчина на намазот е карактеристична за фрескистите. Спомнатите особини би говореле за раното датирање околу 1050 година, кога Леон I сè уште се грижел да ја снабди Охридската катедрала со икони.

Во времето кога Леон Мунг бил на чело на Охридската црква, во третата деценија на XII век, комненската уметност веќе се наоѓала во зрелоста на својот развој. Не би требало посебно да подвлекуваме дека Охрид во овој период е во тек со на движењата во Цариград и во Солун и дека Благовештението е репрезентативно уметничко дело, дар на архиепископот кој бил на врвовите на источната

[15] В. Ј. Ђурић, *Иконе из Југославије*, 15–16, 88–89. Напуштајќи го поранешното мислење во врска со датирањето на овие икони, М. и Р. Љубинковиќ, *Средновековното сликарство во Охрид*, Зборник на трудови, Охрид 1961, 106–108, сметаат дека иконите се најверојатно подарок на Леон II Мунг. Спомнатите автори укажуваат пред сè на сличноста на охридското Благовештение со иконата на Благовештението од Синај, којашто Г. и М. Сотириу ја датираат во XII век. Сличност навистина постои, но светлосните акценти, разбиената драперија, артикулацијата на фигурите и изразот на лицето на Богородица и архангел Гаврил кај синајскиот примерок се карактеристични за развиената комнинска уметност на XII век, што не е случај и со охридските икони. Г. καί Μ. Σωτηρίου. Σίκόνεζ τῆζ μονῆζ Σινᾶ 'Αθῆναι 1958, 94-95.

[16] И. Снегаров, *История на охридската архиепископия*, I, София 1995, 204.

[17] В. Ј. Ђурић, *Иконе из Југославије*, 15–16.

хиерархија. Во врска со тоа би го истакнале фактот дека мошне долго почетокот на архијерејството на Леон Мунг се претставуваше во 1108 година, затоа што се знае дека тој станал архијереј по Теофилакт. Имено, постарите научници сметаа дека крајот на Теофилактовата преписка настапил во 1108 година. Меѓутоа, П. Готие укажа на една Теофилактова песна датирана во 1125/26 г., со која потврди дека големиот охридски архиепископ тогаш бил жив, независно од тоа дали сè уште ја држел охридската катедра.[18] Старото укажување на К. Крумбахер кој ја следел дејноста на Теофилакт до 1118 година, наоѓа потврда и во поновите истражувања, според кои, Теофилактовата кореспонденција од Охрид со сигурност се следи до 1115 година.[19] Сите овие елементи говорат дека Леон Мунг не можел да го преземе охридскиот престол во 1108 година, туку значително подоцна, во третата деценија на XII век. Единствен податок од подоцнежниот период е потписот на архиепископот Јован Комнен од 1143 година на еден синодален акт. Се знае исто така дека претходник на Јован Комнен бил архиепископот Михаил Максим, но не се знае колку време бил охридски архиепископ.[20] Претходното разгледување покажува дека Леон Мунг можел да биде архиепископ уште на почетокот на четвртата деценија на XII век. А тоа само ја смалува можноста една икона, со претежни карактеристики за крајот на Македонската династија, да се датира во време кога владее дефиниран и развиен стил на Комнените.

Третата значајна група споменици со орнаментика на расцветани лисја во уметноста на Охрид од XI–XII век е застапена во илуминацијата на старата архиепископска збирка којашто денес се чува во Народниот музеј и завод за заштита на спомениците. Со орнаментиката од овој вид, украсени се грчките ракописи, Изборното евангелие бр. 70 кое според еден словенски запис во него, познато под називот Челничко евангелие, потоа Изборното евангелие бр. 55, Четвороевангелието бр. 27, Изборното евангелие со ноти бр. 73. Овие ракописи го привлекоа вниманието на повеќе проучувачи на Охрид,


ЧЕЛНИЧКО ЕВАНГЕЛИЕ, ИНИЦИЈАЛ

[18] P. Gautier, *L'épiskopat d Théophylacte Héphaistos archevque de Boulgarie,* REB, t. XXI, Paris 1963, 169–170.

[19] Б. Панов, *Теофилакт Охридски како извор за средновековната историја на македонскиот народ,* Скопје 1971, 42–45.

[20] И. Снѣгаровъ, *История на Охридската архиепископия*, I, 205.



ЧЕЛНИЧКО ЕВАНГЕЛИЕ

но нив прв ги оцени и делумно ги опиша Ф. И. Успенски[21] кон крајот на XIX век. Вистинското научно откритие со коментари за нивниот ликовен украс е дело на В. Мошин којшто, иако во пошироки хронолошки рамки, во основа точно го определи местото на овие минијатури во рамките на „раскошниот византиски стил од епохата на Македонската династија“.[22] Неговото укажување дека еден од постарите охридски ракописи со фигурална илуминација денес се наоѓа во Балтимор, не можеме да го контролираме и да го прецизираме.[23] Во одредувањето на местото на орнаментиката во спомнатите ракописи во исто време свој придонес даде́ и Мара Харисијадис.[24]

Од спомнатите ракописи најбогато е украсено Чалничкото евангелие, кое има над 200 иницијали и 18 заставки, од кои 2 од голем формат, едната квадрат со четворолист и уште една заставка во форма на надвратник (л. 3 и л. 42). Обработката на минијатурите достигнува највисоко ниво и префинетост со високо чувство за колористичко нијансирање на расцветаните лисја и со валерска града-

[21] V. Mošin, ibid., 166–167.

[22] Ibid., 183–192.

[23] V. Mošin, *Grčki rakopisi, Minijatura u Jugoslaviji,* 39.

[24] М. Харисијадис, во *Словенскайа йисменосй,* 112–113. За подоцнежниот живот на овој вид орнаментика види уште М. Харисијадис, *Раскошни византиски сйил у орнаменйици из XIV и XV века,* 211–213: И. Г. Вздорнов, *Неовизанйийский орнаменй в южнославянских и русских рукойисных книгах до начала XV в.,* Византийский временик, 34, Москва 1973, 214–243: Ј. Максимовић, *Срйска средњовековна минијайура,* Београд 1983, 50–51. Во фрескоживописот на Моравската школа за оваа орнаментика види C. Lepage, *Remarques sur l`interieur des églises de la Morava,* L`école de la Morava et son temps, Beograd 1972, 230–231.
Оваа орнаментика не е систематски средена во фрескоживописот на Балканот. З. Јанц, *Орнаменйи фресака,* Београд 1961, т. XXIX, донесува цртежи на овие орнаменти од Света Софија Охридска (бр. 178–181) и од Ѓурѓеви столбови (бр. 183), но не ги коментира во уводниот текст.





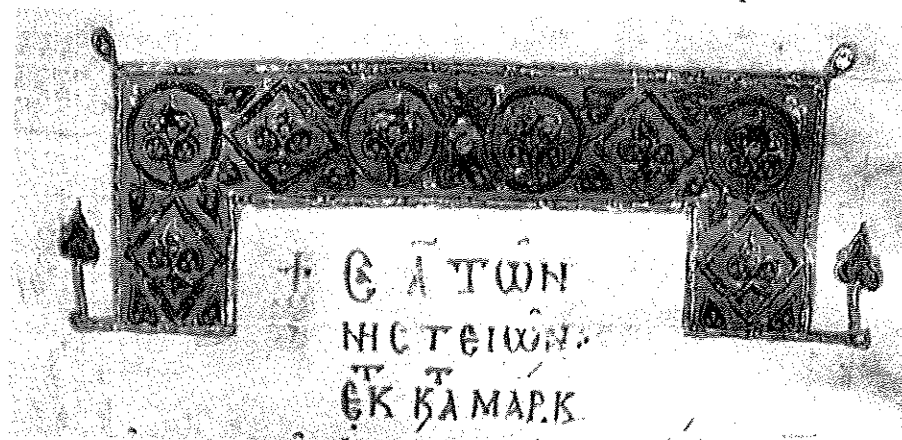
ЧЕЛНИЧКО ЕВАНГЕЛИЕ

ција на тоновите. Во првата заставка илуминаторот создава впечаток како да се завиткани лисјата од ветар, со што ја нагласува нивната пластичност. Развиениот композициски распоред, напуштањето на статиката, соодносот на текстот и илуминацијата, се карактеристични за времето од последните децении на XI и почетокот на XII век, време кое во Охрид се совпаѓа со архијерејството на Теофилакт, што би можело да се однесува и на датирањето на овој ракопис.

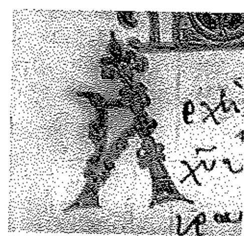
Челничкото евангелие има најсложено калиграфско расчленување на иницијалите за буквите Т, Е, О, Н, В. Тие се компонирани од повеќе дела, поголеми се од иницијалите во другите ракописи на Охридската збирка, а во нивното градење поставени се најчесто гранки и лисја кои се подложени на извонредна стилизација. Бројните записи во евангелието не овозможуваат да се определи на која црква ѝ припаѓал ракописот, иако називот Чалничко дава индикации дека прв имател можел да биде Чалничката (Челничката) енорија на Охрид, т.е. една од нејзините цркви.

Според карактеристиките на илуминацијата на развиениот стил на цветнолисната орнаментика, а и според квалитетот на обработката, најблиски до Челничкото евангелие се минијатурите на Изборното евангелие бр. 55 и на Четвороевангелието бр. 27. Изборното евангелие бр. 545 украсено е со 40 мали правоаголни зас-

тавки и со над 350 иницијали, додека Четвороевангелието бр. 27 содржи четири големи правоаголни заставки со празен простор на средината за означување на почетокот на евангелието (л. 24, л. 160, л. 390). Во секоја од овие заставки исцртани се кругови со цветови, а меѓу нив се гранки со лисја што излегуваат од ластарите. И покрај општата сродност меѓу заставките, нема повторувања на мотивите и на композиционата структура. Иницијалите се изведени со извонредна графичка прецизност и јувелирска префинетост. Заставките во ракописот бр. 55 се помали по димензии, но претставуваат минијатурни ремек-дела, кои со придушениот емајлен блесок ги надминуваат некои од заставките во Челничкото евангелие. Илуминацијата, општата изведба на овие ракописи и односот на орнаментиката и текстот укажуваат дека во Охрид се стекнале или настанале дела што можат да се споредуваат со врвните остварувања од овој вид во Византија и во соседните словенски земји.



Опаѓање на квалитетот на илуминацијата се забележува и во Изборното евангелие бр. 78, каде што ослабуваат колористичката полифоничност и калиграфската вештина. Иницијалите се смалени, а стеблото се обработува со помалку членови, додека некои од заставките се сведуваат само на основниот цртеж, без нанесување на боја (л. 303). Меѓутоа, и самото поставување на цртежот на заставката покажува дека калиграфот го негувал цветнолисниот орнаментален стил. Евангелието бр. 73 кое В. Мошин го датира кон крајот на XI и во почетокот на XII век, има само три заставки, од кои едната не е колорирана, а иницијалите се изведени само во бордо боја. Во охридската група на петте ракописи, орнаменталниот украс во бр. 73 е секако со најскромни ликовни и калиграфски особености.



ЧЕЛНИЧКО ЕВАНГЕЛИЕ

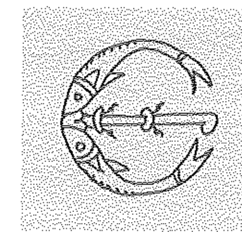
Директните паралели за илуминацијата на охридските ракописи се мошне бројни, што ја потврдува супремацијата на овој стил и неговиот пробив во повеќе региони на византискиот и



ЧЕЛНИЧКО ЕВАНГЕЛИЕ

словенскиот православен свет во последните децении од XI и во почетокот на XII век. Впрочем, тоа е време кога византиската уметност во доменот на живописот влијаела и врз повеќе земји на запад, и покрај конфесионалните подвоености што се отвориле со расцепот во 1054 година.

Како карактеристични примероци на цветнолисната орнаментика од ова време В. Н. Лазарев ги посочува следниве: житијата на светите во Москов. истор. музеј (гр. 9) од 1063 година; Псалтирот од Виен. национална библ. (theol. Gr. 336); Новиот завет во Московската унив. библ. 2280 од 1072 година. Ним им е сроден украсот во Евангелието од Палатинската библиотека во Парма (Palat 5) од крајот на XI век.[25] Во поглед на орнаментиката, А. Грабар за типични примероци од овој стил ги истакнува Евангелието од Парис. нац. библ. (gr. 64) од околу 1100 година и ракописот на Парис. нац. библ. 550 од истото време.[26] Тој смета дека овој стил со особен сооднос меѓу текстот и илуминацијата е најмногу изразен во Цариградскиот литургиски свиток од Патријаршиската библиотека во Ерусалим (Stauru 19), на кој му посвети и посебна студија.[27] Покрај овие автори, и С. Радојчиќ мошне истакнато место му дава на Лондонскиот псалтир бр. 19362 од 1096 година, сметајќи го за особено значаен за еволуцијата на фигуралните претстави вткаени во распоредот на ракописот на ракописните страници во уметноста од XI век и нејзиниот стилски развој.[28]



ИНИЦИЈАЛ
ОД ОХРИДСКО ПОТЕКЛО,
ПАРИСКА НАЦИОНАЛНА
БИБЛИОТЕКА, COISLIN 51

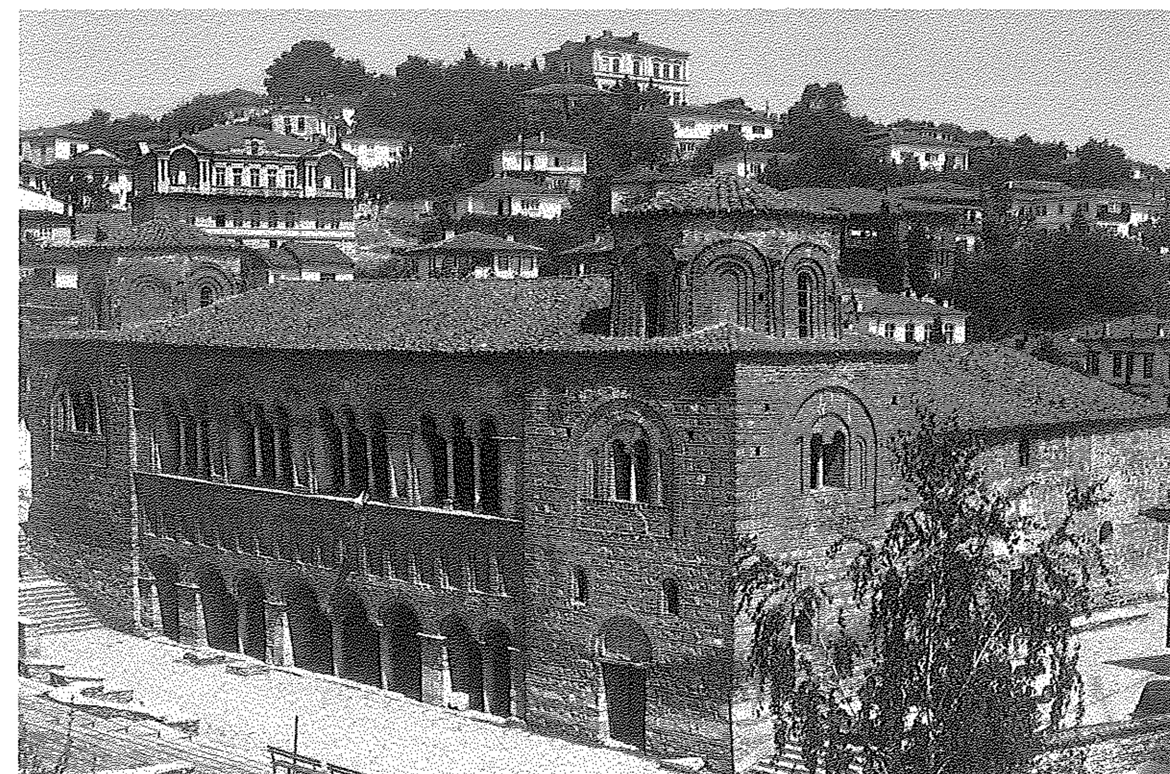
[25] В. Н. Лазарев, *История*, I, 109.
[26] A. Grabar, *Vizantija,* 140–145.
[27] A. Grabar, *Un rouleau liturgique*, 494–496; id. *Vizantija*, 144–146.
[28] С. Радојчић, *Прилози за исторuју најстаријег охридског сликарства,* 380–381.

Констатацијата дека во текот на XII век се губи мекоста и нежноста на изведбата, како и тенкоста на линијата, со тоа што ќе надвладее маниристичката сувост и стилизација, може да се прифати како општ развоен тек кој не бил рамномерен и минувал низ фази на навраќање на постари примероци. Ако во тој стилски развој на елитната минијатура, чии импулси потекнувале од Цариград, го побараме местото на охридските ракописи, тогаш, судејќи според орнаментиката, тие не би биле помлади од околу 1120 година. Не би требало посебно да го образложуваме согледувањето дека петте ракописи од Охридската збирка можеле да настанат во Цариград, во Охрид, или во некое друго културно средиште, со учество на калиграфи кои ја усвоиле и ја одгледувале доминантната орнаментика и илуминација на високиот византиски стил на престолнината. Во историјата на Охридската архиепископија никогаш не постоеле толку блиски врски меѓу Охрид и Цариград како во времето од средината на XI до крајот на XII век. Во тој период и јурисдикцијата на Охридската архиепископија се протегала врз диецеза која зафаќала најголем дел на земјите од Балканот.

Во време кога охридскиот црковен престол го заземале најистакнати писатели, филозофи и проповедници, почнувајќи од Леон I, личности кои имале тесни односи со престолничката средина, по падот на Самоиловото царство и по смртта на архиепископот Јоан, се среќаваме исто така со овој бран споменици со орнаментика на расцветани лисја во живописот, на сребрените опкови и во минијатурата. Застапеноста на овие споменици во Охрид во исто време го покажува и значењето со кое архиепископскиот град се здобил во обновеното Византиско царство во 1018 година. Затоа е разбирлива помислата дека Охрид тогаш не живеел само од импорт, туку можел да има и свои калиграфи, ангажирани од архиепископскиот врв. Но, сложеноста на културните тенденции во Охрид по падот на Самоиловата држава се изразува во соодносот или паралелното присуство на традициите на Словенската школа на Климент Охридски кои тука постојано живееле, од една страна, и новите импулси на Цариград спроведувани од династијата и архиепископите, од друга.[29] Сите наши истражувања покажуваат дека во

[29] Ц. Грозданов, *Месецослов Асемановоī јеванђеља и сīарије сликарсīво код Македонских Словена*, Зборник за ликовне уметности 21, Нови Сад 1985.

втората половина на XI и во почетокот на XII век немало заемно проникнување во орнаментиката на Охридската школа и нејзините ракописи и стилот на расцветаните лисја или „раскошната византиска илуминација“. Имено, заставките и иницијалите на Зографското, Асемановото и Марииното евангелие, Синајскиот псалтир и Синајскиот молитвеник, да ги спомнеме само најстарите зачувани ракописи на Климентовата јазична традиција, не поседуваат елементи на византиската цветнолисна орнаментика. Напротив, тие очигледно остануваат приврзани на традициите од Кирило-Методиевата епоха.[30]



КАТЕДРАЛНАТА ЦРКВА СВ. СОФИЈА, ОХРИД

В. Н. Лазарев, искусен проучувач на цветнолисната орнаментика во минијатурата и во монументалниот живопис, во својата студија за постариот живопис во Македонија од XI–XII век не го оценува местото и значењето на оваа орнаментика во големиот ансамбл на Света Софија Охридска.[31] Напротив, според него, во Охридската катедрала се среќаваме со најархаичната варијанта на

[30] C. Grozdanov, *La miniatura dei manoscritti macedoni medioevali*, Gloria a San Cirillo, Roma 1971, 28–29.

[31] В. Н. Лазарев, *Живоūис XI–XII веков в Македонии*, 120–121.

живопис на XI век, што, според него, може да се објасни со народната словенска струја и нејзиното влијание во Македонија. За да го објасни ова свое сфаќање, угледниот византолог повлекува паралели со тератолошкиот стил од Охридската школа на Климент, за што се повикува на старите популарни гледишта на Ф. И. Буслаев.[32] Ваквиот приод наиде на реакција кај С. Радојчиќ, којшто точно укажа дека орнаментиката на македонскиот тератолошки стил нема ништо заедничко со орнаментиката на фреските во олтарот на Света Софија. Прифаќајќи го гледиштето на С. Радојчиќ, мораме да укажеме и на неговите сфаќања искажани во врска со ова прашање дека словенската ракописна орнаментика „останала константно примитивна" и дека „уметноста на образованите слоеви кај Македонците и Србите ја прифатиле дури во крајот на XII век".[33]

Една од суштествените појдовни точки за осветлување на конзервативниот „примитивизам" во македонските старословенски ракописи на С. Радојчиќ очигледно не му била блиска. Словенската минијатура во Македонија, современа на цветнолисната орнаментика до крајот на XI век, останува приврзана на Кирило-Методиевите и Климентовите традиции. Во Македонија долго била одржувана глаголската писменост на првите словенски учители, а се чини со неа и старата ракописна орнаментика, чии културни слоеви и наслојки сè уште не се доволно испитани. Во исто време, не ни е познато дали на дворот на цар Самоил била негувана писменост со поинаква орнаментика, за што токму сега ќе стане збор. Меѓутоа, спомнатиот суд на С. Радојчиќ не би можел да се пренесува врз монументалниот живопис и архитектура. Во времето на св. Климент Охридски и цар Самоил, од IX–XI век потекнуваат првите триконхални цркви на словенските учители,[34] комплексот на Тивериополските маченици во Струмица, дефинирањето на катедралата Свети Ахил во Преспа и други значајни потфати околу црквата Света

[32] Ibid., 120–121, заб. 67.

[33] С. Радојчић, *Прилози за историју најстаријег охридског сликарства*, 378–379. Подоцна, угледниот познавач на старата минијатура проф. С. Радојчић оваа конзервативна насока во македонската минијатура ја образлага со „сеќавањето на Кирило-Методиевите времиња кои ги обврзувале копистите" в. *Насловна заставa Хиландарског Шестоднева из 1263 године*, Хиландарски зборник 2, Београд 1971, 90–91.

[34] Д. Коцо, *Триконхалните цркви во Климентовото време*, Словенска писменост, Охрид 1966, 91–98.

Софија што претходеле на Леоновото ктиторство – потфати од кои не може да се исклучи учеството на Македонските Словени.[35]

●

Обработувајќи ја цветнолисната орнаментика во уметноста на Охрид од XI–XII век, треба да го одбележиме отсуството на овој вид украс во глаголските и кирилските книжевни споменици на Охридската школа, а исто така и во книжевните споменици на Преслав.

Иако ова прашање може да се разгледува пред сè во студија за минијатурите на раната словенска писменост, ние овде мора да го допреме поради раширеното мислење дека цветнолисната орнаментика, која постои во руските кирилски споменици од XI век, е примена преку Македонија и Бугарија, од јужнословенски предлошки. За да укажеме на авторитетот на тоа гледиште во историографијата, најпрвин ќе го цитираме мислењето на угледниот истражувач на оваа тема А. Грабар, кој пишува: „Од големата дејност на преславските скриптории, чиешто значење го обелоденија филозофските слависти, не е останат ниту еден илуминиран оригинален ракопис. Но, руските копии од XI век посредно сведочат за минијатурата, таква каква што се работела на дворот на Борис и на Симеон".[36] Истото сфаќање го изнесува и В. Мошин, кој пишува: „Од тоа време нема зачувани раскошни илуминирани јужнословенски ракописи, но не можеме да се сомневаме дека тие некогаш постоеле, затоа што слични наоѓаме во значителен број во руските ракописи од XI и XII век, кои се копирани од преславските и охридските предлошки. Такви се Остромировото евангелие од 1057 година и Изборникот на Свјатослав од 1073 година".[37]

Во науката одамна е утврдено, а низ поновите проучувања уште повеќе е проширено, сознанието дека основните предлошки за словенските книги во киевска Русија по покрстувањето во 988/89 година биле преземени од книжевните школи во Охрид и на Преслав. Јазичните и текстолошките анализи на повеќе руски ракописи упатуваат на предлошки од Македонија, што се поткрепува со фак-

[35] Ц. Грозданов, *Портрети на светителите од Македонија од IX–XVIII век*, Скопје 1983.

[36] A. Grabar, *Srednjovekovna umetnost Istočne Evrope*, Novi Sad 1969, 48–49.

[37] V. Mošin, *Minijature u ćirilskim rukopisima*, 39.

тот дека точно во време на покрстувањето на Русите Самоиловата држава доживувала силен подем.[38]

И додека мислењето за книжевните врски со сигурност е потврдено, изнесената претпоставка за јурисдикцијата на Охридската црква над Русија во тоа време,[39] останува во доменот на претпоставките. Г. Острогорски го подвлекува фактот дека е неосновано и другото мислење, за потчинетоста на Киев под Рим, притоа истакнувајќи: „Младата руска црква е потчинета на Цариградската патријаршија и во почетокот со неа управувале грчки митрополити, делегирани од Византија. Културниот живот на Русија оттогаш се развивал под силно византиско влијание.“[40]

Со оглед на фактот што Остромировото евангелие, а по него и Изборникот на Свјатослав се средишни руски кирилски споменици во чија илуминација основен слој е цветнолисната орнаментика и раскошниот стил на византиската Македонска династија, ние само би навеле некои укажувања во врска со настанувањето на нивната минијатура. За Изборникот на Свјатослав најчесто се укажува на фактот дека во завршниот запис на текстот е избришано името на Симеон за да биде истакнато името на новиот нарачател – кнезот Свјатослав, што се зема како потврда за неговото јужнословенско потекло со преславска предлошка. Руските истражувачи најчесто укажуваат на посредувањето на Охрид и на Преслав меѓу Византија и Русија во доменот на илуминацијата, истакнувајќи ги и другите фактори во оформувањето на раната руска книжна орнаментика.[41]

[38] М. Н. Сперанский, *Откуда идут старейшие памятникы русской писумености и литератури?* Slavia, VII, Praha 1928–1929, 515–535; А. С. Орлов, *Древняя русская литература X–XVI в.* Москва–Ленинград 1937, 85.

[39] A. Soloviev, *Le Patriarcat d`Ochrida et l`église de Russia (Résimé) 1000 ans L`insurrection des comitopules et de la création de l`etat de Samuel,* Skopje 1971, 254. Основната теза за зависноста на Руската црква од Охрид непосредно по покрстувањето е изложена во книгата на М. Приселков, *Очерки по церковно-политической истории Киевской Руси X–XII веков,* СПб 1913 (не ми беше достапна).

[40] Г. Острогорски, *Историја Византије,* Београд 1969, 290, со постара библиографија за тоа прашање.

[41] A. Grabar, *Influences muslimanes sur la décoration des manuscrites slaves balkaniques,* L'art de la fin de l`antiquuité et du Moven âge, II, Paris 1968, 654–657; id. *Srednjovekovna umetnost Istočne Evrope,* 148–154.
В. Лазарев, *Живопис и скулптура киевскои Руси*, История русского искусства, I, Москва 1953, 100–102 и 224–232.
V. Mošin, *Ornament južnoslovenskih rukopisa XI–XII veka,* Radovi, knj. VII, Naučno društvo NR BiH, Sarajevo 1957, 19–26; id., *Ćirilski rukopisi,* 33.

Што се однесува до Остромировото евангелие кое поседува типични цветнолисни заставки, во најновите проучувања, доразвивајќи го мислењето на Н. М. Карскиј, В. Мошин го изнесе мислењето дека тоа почива на охридската подлошка од крајот на X век, поточно врз Новгородските ливчиња, кои ги смета за охридски текст. По лингвистичката анализа на овој книжевен споменик, В. Мошин заклучува: „Во врска со тоа што е речено за Новгородските ливчиња како македонски ракопис со писмо и правопис од X век, можеме да заклучиме дека тој споменик е остаток од оригинален македонски царски кодекс на евангелие – којшто во врска со формирањето словенска богослужба по покрстувањето на Русија, каде што пристигнал во Новгород – 1056–57 година им послужил на ѓаконот Григориј I и на неговиот соработник како предлошка за изработка на Остромировото евангелие“.[42]

Додека улогата на македонските и на бугарските ракописи во киевска Русија не се доведува во прашање, иако одделни ставови се чинат премногу хипотетични, во доменот на врските во илуминацијата на цветнолисниот раскошен византиски стил не се покажуваат сигурно утврдени аргументи. Фактот дека во рамките на Охридската и на Преславската книжевна школа не се пронајдени заставки кои би биле имитирани од руските мајстори на илуминацијата, ја доведува целата конструкција на нејзините појдовни позиции. Исто така, нам ни изгледа премногу смела претпоставката дека руската минијатура од XI век создава претстава за изгледот на украсот во најзачуваните јужнословенски ракописи со цветнолисна орнаментика. Би спомнале, на пр., дека зачуваниот иницијал во Новгородските ливчиња е значително поскромен од композициски расчленетите иницијали во Остромировото евангелие. Дека процесот на формирањето на геометриски пропорционален кирилски иницијал со уставен изглед на буквите течел мошне бавно, покажуваат постарите јужнословенски кирилски ракописи од XI век. Таа еволуција најдобро се следи во Савината книга и особено во Супрасалскиот кодекс, кирилски ракописи од XI век, во кои уште живеат силни одѕиви на глаголската орнаментика од Асемановото евангелие.[43]

Во оваа фаза на познавањето на односот меѓу минијатурите во словенските и во грчките ракописи нам ни се чини дека отсутнос-

[42] В. Мошин, *Новгородски листићи и Остромирово јеванђеље,* Археографски прилози 5, Београд 1983, 14.

[43] Љ. Василев-Стефоска, *Иницијали старословенских ћирилских споменика,* Кирил Солунски 1, Скопје 1970, 85–89, цртежи 1–20.

та на раскошниот цветнолистен стил во Книжевната школа на Климент не може да се објаснува со загубени ракописи од тоа време, туку дека е во прашање преданост и приврзаност кон предлошките од Кирило-Методиевото време. Тешко би можело да се зборува и за копирање на минијатури во Изборникот на Свјатослав според ракописи од Преслав, кога знаеме дека околу 900-тата година уште не бил дефиниран цветнолисниот стил ниту во Цариград, а тој е доминантен во руските споменици од средината и втората половина на XI век. И покрај тоа што руските илуминатори не создавале епигонски дела, тие имале пред себе и западни латински примероци, а ја познавале и автохтоната руска ликовна традиција,[44] сепак останува најсилен византискиот слој на минијатурата во руските ракописи кој можел да навлезе и директно од цариградската средина. Заклучувајќи го ова прашање, сметаме дека зачуваниот споменичен материјал не дава оправдување за мислењето дека во Самоиловата држава кирилските ракописни споменици биле илуминирани со раскошен цветнолистен стил на царските византиски скриптории.

[44] В. Лазарев, ibid., 100–102, 224–232.

THE ORNAMENTATION OF BLOOMING LEAVES IN THE ART IN OHRID FROM THE XI-XII th CENTURY (ACCORDING TO THE EXAMPLES IN THE FRESCO-PAINTING IN ST.SOPHIA, THE ICONS OF THE ANNUNCIATION AND THE ORNAMENTATION OF THE MANUSCRIPTS IN THE OHRID COLLECTION)

Summary

In the treatise we have a story of the presence of the blooming leaves ornamentation known as Bluttenblastil in the art in Ohrid from the XI–XII th century, according to the examples in the frescopainting in St. Sophia, on the silver gilted frames of two icons with the Annunciatiot (Arhangel Gabriel and the Holy Virgin) and in the greek manuscripts in the ohrid collection. After the given review of the prime phases of the forming of this original style in Constantinople, the author gives a more detail survery of its presence in the period of Leon (1037-1056). The studies have brought forward the conclusion that the floral leaf ornamentation in the entire byzantine monumental painting is far most present in the altar of St. Sophia. The author refers to all the places where with this ornamentation in the altar the many figures and cycles have been separated in the Ohrids cathedral. For example with ornamental bands of the type the entire cycle of St. John the Forerunner in the deacon has been separated, the fouthy martyrs in the prothesis and the large scene of the Ascension in the central altar area; in this part of the churc in the main apse with floral-leaf ornamentation the large figure of the Holy Virgin and the small Christ have been separated.

A prime survey is given of the variation of this type of ornamentation, whose main model are bloomig leaves arranged around the seed-vassel places in circles and ovals that are linked with branches. The author points out that the ornamental bands around the Holy Virgin with Christ in the central apse, have been painted with emphasised plasticity of the leaves, similar to the depiction of this ornament from the same style in St. Sophia in Kiev. It is interesting that

not even a single frieze or band of these ornamental fiels have been unified in the three parts of the altar area and they appear as variation of a same style.

In continuation of this treatise the author writes about the presence of this ornament on the silvergilted frame on the icon of the Annunciation (Arhangel Gabriel and the Holy Virgin). In reference to the dating of these icon masterpieces, and in conection with their ornamentation, the author supports N. P. Kondakov`s (1909) first supposition that these icons were made under the sommission of Leon I (1037-1056), and it s less believable that they were donated to the archbishop Leon II Mung who came as head of the Ohrid church round about the year 1125. As it is known, on the enamel plate places over the figure of the Holy Virgin, the name of donator Leon is given as "God's servant". The author stresses that Leon II Mung succeeded Theofilactus, and that he came to Ohrid during the period of the Comnenus style, when it was reaching its maturity, which can not be said for the style of these two icons of the Annunciation. Therefore the idea that the Annunciation was intendet for St. Sophia by its ktitor Leon I is more acceptable.

The third group of monuments with blooming leaves ornamentation is represented in the illuminated Greek manuscripts in the collection of the Museum and the Institute for the protection of the cultural and historic monuments of the city of Ohrid.

Those are the following manuscripts: The Čalnik Gospel num. 70, The Gospel num. 55, The Quarterly Gospel num.27, The Gospel with an Epistolary num.78, and The Gospel num.73. These manuscripts have been proviously studied by M. Harisijadis, with correct placing of their ornamentation with a suggested wider-span of dating from the XI to the XII th century. The author of this treatise gives a more detailed artistic evaluation and dating in reference to the same time stressing the importance of their fundamental paleographic analysis.

The presence of the floral leaf ornamentation in the art in Ohrid from the XI-XII th century is explained by the author, with the close relations between Ohrid and Constantinople, that Fall of Samoils kingdom and especially after the bishopy of John of Debar.

At the end of this study the author writes that the floral leaf ornamentation in the Russian cyrilic manuscripts from the XI th century, Ostromirs Gospel and Svjatoslavs Gospel in the studies of A. Grabar, V. Lazarev and V. Mošin are explained with the infuence of Ohrid and Preslav from where the Byzantine infuence spread to Russia in the field of the floral-leaf ornamentation. However, the author of this treatise thinks that this claim is very brave and

that they have not reached argumentation for the defending of this thesis. In the Slavistic study indeed the benefit of the cyrilic texts from Ohrid and Preslav has been confirmed to Kievs Russia as the most popular examples, but in the case of the ornamentation it has been confirmed, namely due to the non-existance of miniatures with an elaborate Byzantine style in kliments literal tradition. The fact has been underlined, that in the Ohrid literal circle the ornamentation of the Cyrilo-Methodius tradition was governed and known from the glagolic manuscripts (The Zograf Gospel and Asamans Gospel), and that it was transferred into the cyrilic manuscripts from the XI century (Saves book and the Suprasal codex and others).



ЗА СВ. КОНСТАНТИН КАВАСИЛА И НЕГОВИТЕ ПОРТРЕТИ ВО СВЕТЛИНАТА НА НОВИТЕ СОЗНАНИЈА

На акад. Гојко Суботиќ

ЦРКВА
СВ. ЈОВАН КАНЕО,
ОХРИД

Постарите историчари на црквата малку имаат пишувано за охридскиот архиепископ Константин Кавасила. Меѓу водечките поглавари на Охридската црква најголемо внимание им се посветувало на Леон, Теофилакт и Димитриј Хоматијан.[1] Во текот на втората половина на минатиот век, откако се исчистени неговите портрети во Богородица Перивлепта, во Св. Јован Канео, во Мали Свети Врачи и во Св. Ѓорѓи (Старо Нагоричане) кај Куманово, стана јасно дека Константин Кавасила доби посебно место во живописот на охридските цркви.[2] Речиси во исто време е откриена и голематa икона на Исус Христос од 1262/63 година, секако дар од Константин Кавасила. Со подоцнежното покривање на живописот во параклисот на Св. Јован Претеча во Протатон, Г. Мије (G. Millet) не можел точно да го идентификува ликот на Константин Кавасила, па помислувал дека е насликан

[1] H. Gelzer, *Der Patriarchat von Achrida*, Leipzig 1902, 12; И. Снегаров, *История на охридската архиепископия*, I, София 1995, 211.

[2] Р. Љубинковић, *Црква Вазнесења у Лесковецу код Охрида*, Старинар, н.с., II, Београд 1951, 198, бел. 17[a]. За портретот на К. Кавасила во Старо Нагоричане пишуваат: К. Балабанов, *Новооткриени икони од XIII, XIV и XV век*, Разгледи, април, Скопје 1959, 990–991; Ц. Грозданов, *Неколку забелешки во врска со написот на К. Балабанов „Новооткриени икони од XIII, XIV и XV век“*, Разгледи, септември, Скопје 1959, 89–90; К. Балабанов, *Одговор на Цветан Грозданов*, Разгледи, ноември, Скопје 1959, 320–323. В. уште Р. Љубинковић, *Хумско епархиско властелинство у цркви Св. Петра у Бијелом Пољу*, Старинар, IX–X, Београд 1958, 112; Р. Љубинковиќ – М. Ќоровиќ-Љубинковиќ, *Средновековното сликарство во Охрид*, Зборник на трудови, Охрид 1961, 116; В. Ј. Ђурић, *Сопоћани*, Београд 1963, 103–104, нап. 7.

Во 1961 година го одбранив дипломскиот труд на тема „Средњовековни портрети у Охриду“, којшто, по препорака на испитната комисија е објавен речиси без измени, в. Ц. Грозданов, *Прилози познавању средњевековне уметности Охрида*, „1. Портрет архиепископа Константина Кавасиле

Никола Кавасила.[3] Подоцна се откриени и други извори коишто се однесуваат на овој охридски архиепископ, но, секако, најзначајното откритие е посветеното житие нему, како и преписката со преводот на поетските текстови на Кавасила за св. Климент и св. Наум Охридски и за Петнаесетте струмички маченици.[4] Историско-уметничките и пишаните податоци од книжевните состави денес даваат можност Константин Кавасила да се разгледува во нова светлина и поцелосно да се согледа неговото место и улогата во уметноста на Охридската архиепископија.

Уште во 1950/51 година, сликарот-конзерватор Здравко Блажиќ успеа да ги исчисти сите фигури од првата зона (појасот на фигурите што стојат) во охридската црква Св. Богородица Перивлепта.[5] Со оглед на фактот што храмот Богородица Перивлепта е манастирска црква, сосема очекувано, во првата зона на северниот,

у цркви Св. Богородице Перивлете“, Зборник за ликовне уметности, 2, Нови Сад 1966, 199–207. В. уште R. Ljubinković, *Les influences de la vie politique contemporaine sur la decoration des églises d'Ohrid*, Actes du XII^e Congrès international d'Etudes byzantines, III, Beograd 1964, 224; П. Миљковиќ-Пепек, *Делото на зографите Михаило и Еутихиј*, Скопје 1967, 76–77; Ibid., *Автокефалноста и своевидниот апостолицитет на црковните институции на Кипар и на Преспа – Охрид (според иконографските претстави на локалните светители)*, Пелагонитиса, 5/6, Битола 1998, 81–94.

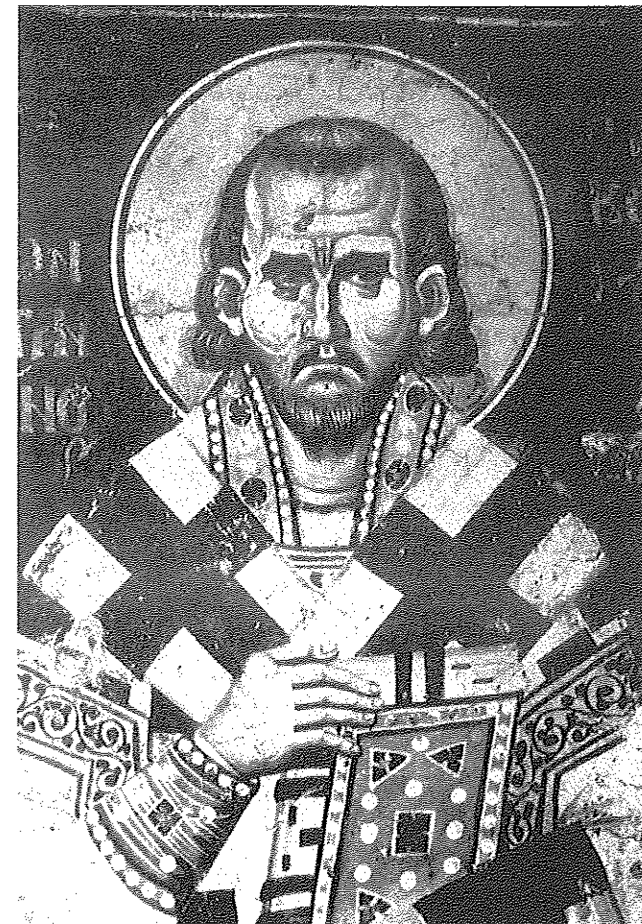
Во монографиите за Старо Нагоричане, Псача и Калениќ (Београд 1933, ед. СКА), В. Р. Петковиќ го забележал портретот на св. Климент Охридски во Старо Нагоричане, Т. VIII, 1, но не и на К. Кавасила, кој е покрај него. За Кавасилината икона на Исус Христос, денес во Галеријата на икони во Охрид, в. В. Ј. Ђурић, *Иконе из Југославије*, Београд 1961, 75–76. За тоа пишува и Б. Тодић, *Старо Нагоричино*, Београд 1993, 33, 74, 126. Покрај Кавасила и Климент Охридски, коишто се во поворката на архијереите во протезисот надвор од олтарот, прв на северниот ѕид е архиепископот српски Сава III, а не Сава Немањиќ, како што обично се пишува.

Опширна студија за релацијата помеѓу портретите на св. Климент и св. К. Кавасила во однос на апостолите св. Петар и св. Андреј, со богата библиографија, објави Б. Тодић, *Фреске у Богородици Перивлепти и порекло Охридске архиепископије*, Зборник радова Византолошког института, 39, Београд 2001/2002, 147–163.

3 G. Millet, *Monuments de 'Athos*, Paris 1927, pl. 57, 2.

4 К. Нихоритис, *Славистични и българистични проучвания*, Велико Търново 2005, passim; Ц. Грозданов, *Портрети на светителите од Македонија од IX–XVIII век*, Скопје 1983, 97–98, 188–189. За тоа поопширно пишува: G. Subotić, *La vie artistique du Mont Athos avant Théophane le Crétois*, Topics in Post-Byzantine painting, In memory of Manolis Chatzidakis, Athens 2002, 61–63, 67–69 (на грчки јазик, со постара литература).

5 Z. Blažić, *The frescoes in the church of St. Kliment of Ohrid*, Macedonia, Beograd, 46–49.



СВ. КОНСТАНТИН КАВАСИЛА

јужниот и западниот ѕид, се појавија фигури на истакнати монаси, пустиножители, основоположници на монашкиот живот од долината на Нил, од Палестина, Синај, Кападокија, Цариград, како и основачи на други угледни манастири во византискиот свет. Насликани се 18 фигури, од кои две се целосно уништени во текот на адаптацијата и проширувањето на храмот во XIX век. Врз основа на преостанатите делови, можеа да се идентификуваат ликовите на преподобните монаси коишто претходно претставуваа загатка.[6] Оваа галерија на монаси, во распоредот на фигурите е мошне сродна со распоредот на фигурите во Протатон за којшто В. Ј. Ѓуриќ пишува дека е „сестринска црква“ на Перивлепта.[7] Овде само патем ќе спомнеме дека најголемата група монашки фигури во средновековното сликарство на Охрид е насликана на катот на нартексот на Св. Софија – повеќе од 20, чијашто идентификација може уште да се дополнува во следните истражувања.[8]

Ако ги исклучиме светите вòини на западниот пар столбови и допојасјата на мачениците над нив, во исчистениот живопис во Перивлепта најголемо внимание привлекоа фигурите на св. Климент Охридски и на св. Константин Кавасила на северниот ѕид, покрај иконостасот, и нивните симетрично поставени пандани –

6 Идентификацијата на поголемиот број монаси ја објави Ц. Грозданов, *Идентификација на светци во живописот на наосот на Перивлепта во Охрид*, Прилози на МАНУ: Одделение за општествени науки, XXXVI-1, Скопје 2005, 5–22. Порано објавениот преглед на овие фигури го даде П. Миљковиќ-Пепек, *Делото на зографите Михаило и Еутихиј*, 55–56, со големи празнини.

7 V. J. Djurić, *Les conceptions hagioritiques dans la peinture du Prôtaton*, Хиландарски зборник, 8, Београд 1991, 45–50.

8 Ц. Грозданов, *Охридското ѕидно сликарство од XIV век*, Охрид (Београд) 1980, 75–78.

апостолите св. Петар и Андреј на јужниот ѕид.[9] Ако кон нив се додадат и допојасјата на св. Акакиј, св. Кирик и св. Јулит, над јужниот надвратник, се исцрпува и тематскиот преглед на живописот на првата зона во Перивлепта.

Интересот на научниците беше фокусиран, пред сè, на специфично конципираната фигура на апостол Петар и на фактот дека покрај него е апостол Андреј, а не апостол Павле.[10] Во исто време се бараа идејно-тематските релации на спомнатите фигури покрај иконостасот, т.е. на „охридскиот" пар светители и фигурите на апостолите.[11] Во овие разгледувања беше заборавена фигурата на св. Никола Мирликиски, кој, всушност, ѝ припаѓа на истата група светители- архијереи на северната страна на наосот – него од св. Климент Охридски го дели само вратата којашто го поврзува наосот со тремот на црквата. По нашата идентификација на речиси сите монаси и

[9] На специфичноста на претставата на св. Петар со свои коментари први реагираа: F. Grivec, *Na semъ Petrê*, Slovo, 4–5, Zagreb 1955, 24–45 и С. Радојчић, *Мајстори старог српског сликарства*, Београд 1955, 23, поврзувајќи ги со можностите на римските сфаќања или со западните влијанија во опусот на Михаил и Евтихиј. Малку подоцна, на нив се осврнаа: П. Миљковиќ-Пепек, *Делото на зографите Михаило и Еутихиј*, 76–77 и Ch. Walter, *The Triumph of Saint Petar in the Church of Saint Clement at Ohrid, and the Iconography of the Triumph of the Martyrs*, Зограф, 5, Београд 1974, 30–35. Авторот на овој прилог, во својот труд за К. Кавасила не навлегуваше во прашањето на заемната тематска поврзаност меѓу апостолите и охридските архијереи, в. *Прилози познавању средњевековне уметности Охрида*, „1. Портрет архиепископа Константина Кавасиле у цркви Св. Богородице Перивлепте", 199–207.
Најцелосна литература за подоцнежните разгледувања на овие фигури дава Б. Тодић, *Фреске у Богородици Перивлепти*, 147–161, каде што детално ги изнесува и своите размислувања за фигурите на апостолите Петар и Андреј, особено во врска со Лионската унија. В. уште и заб. 2.

[10] В. заб. 2 и заб. 9.

[11] Б. Тодић, *Фреске у Богородици Перивлепти*, passim (со опширна литература, библиографија на претходните автори коишто пишувале за ова прашање).



СВ. НИКОЛА МИРЛИКИСКИ, СВ. КЛИМЕНТ И СВ. КОНСТАНТИН КАВАСИЛА, ЦРКВА СВ. БОГОРОДИЦА ПЕРИВЛЕПТА (СВ. КЛИМЕНТ), ОХРИД

пустиножители во првата зона,[12] стана сосема јасно дека св. Никола ѝ припаѓа на групата со Климент и К. Кавасила и дека тие мора да се разгледуваат и како целина за себе во долниот појас на Перивлепта.

Иконографијата на св. Никола, заедно со ширењето на неговиот култ, во науката се добро познати и проучувани.[13] Тој живеел во првата половина на IV век, а се смета дека како епископ од Мира во Ликија учествувал на Првиот екуменски собор во Никеја. Неговиот мартирион е напишан во првата половина на VI век, а во тоа време била подигната нему посветената црква на гробот во Мира; Царот Јустинијан му посветил црква во Цариград, на брегот на морето.[14] Во текот на IX век настанал и најго-

[12] Ц. Грозданов, *Идентификација*, 6–22.

[13] За местото на св. Никола во црковната книжевност и иконографија сè уште најкомплетно пишува G. Anrich, *Hagios Nikolaos. Der heilige Nikolaos in der griechischen Kirche*, Texte und Untersuchungen, Band I, Leipzig–Berlin 1913, Band II 1917, passim; N. P. Ševčenko, *The Life of Saint Nicholas in Byzantine Art*, Torino 1983, passim; J. Радовановић, *Свети Никола – житије и чуда у српској уметности*, Београд 1987, passim.

[14] R. Janin, *La géographie ecclésiastique de l'empire byzantin I*, Tome III: les églises et les monastèrs, 2 edition, Paris 1969, 383–384.



лемиот дел од книжевните состави – житија и химни коишто му се посветени. Неговите мошти се пренесени во градот Бари во 1087 година и овој јужноиталијански град станал ново моќно жариште за ширење на култот на св. Никола ширум Европа. Најстарата претстава на св Никола е зачувана во црквата Св. Марија Антиква (S. Maria Antiqua), создадена пред 767 година. Во текот на XI и XII век фигурата на св. Никола се наоѓа и во големите храмови од византиски стил, а исто така и во пештерските цркви во Кападокија. Детално се илустрирани и неговото житие и чудата, коишто биле предмет на посебни проучувања.[15]

СВ. КЛИМЕНТ И СВ. КОНСТАНТИН КАВАСИЛА

Ликот на св. Никола се наоѓа во секоја охридска црква. Во охридската група споменици во стариот дел од градот, познат под името Варош, неговото име го носат четири цркви. Во XIV век тој речиси секогаш се слика заедно со св. Климент во првата зона на наосот, на јужниот ѕид, и оваа појава претставува една од одликите на средновековното сликарство на Охрид од тоа време.[16] Од крајот на XIV век е и иконата на св. Никола со житието, којашто е пронајдена во охридската црква Св. Богородица Перивлепта, а извесно време се чувала во црквата Св. Никола – Геракомија.[17] Колку бил силен култот на св. Никола покажуваат и податоците што ги изнесе Ј. Радовановиќ, притоа истакнувајќи дека една четвртина од храмовите посветени на светителите го носеле неговото име.[18] Како заштитник во неволи, неговото име се спомнувало во молитвите на многу унесреќени, па разбирливо е и тоа што во охридска Перивлепта е насликан заедно со градските заштитници, св. Климент и св. Константин Кавасила. Свети Никола не е насликан во олтарот каде што се наоѓа најголемата група архијереи, туку во наосот, затоа што бил еден од најпопуларните светители во христијанството. Со тоа се овозможувало директно обраќање и на св. Никола при упатувањето на молитвите до верниците.

Споредбите помеѓу портретите на Кавасила во охридска Перивлепта и во параклисот на Св. Јован Претеча во Протатон укажуваат на разлики, што зборува дека мајсторите во Протатон

[15] Најзначајните храмови и постарите претстави и илустрации на житијата во христијанската и византиската уметност ги наведува Ј. Радовановић, *Свети Никола*, 9–17.

[16] Ц. Грозданов, *Охридското ѕидно сликарство од XIV век*, 40–41.

[17] В. Ј. Ђурић, *Иконе из Југославије*, 91–92, таб. XXXVII.

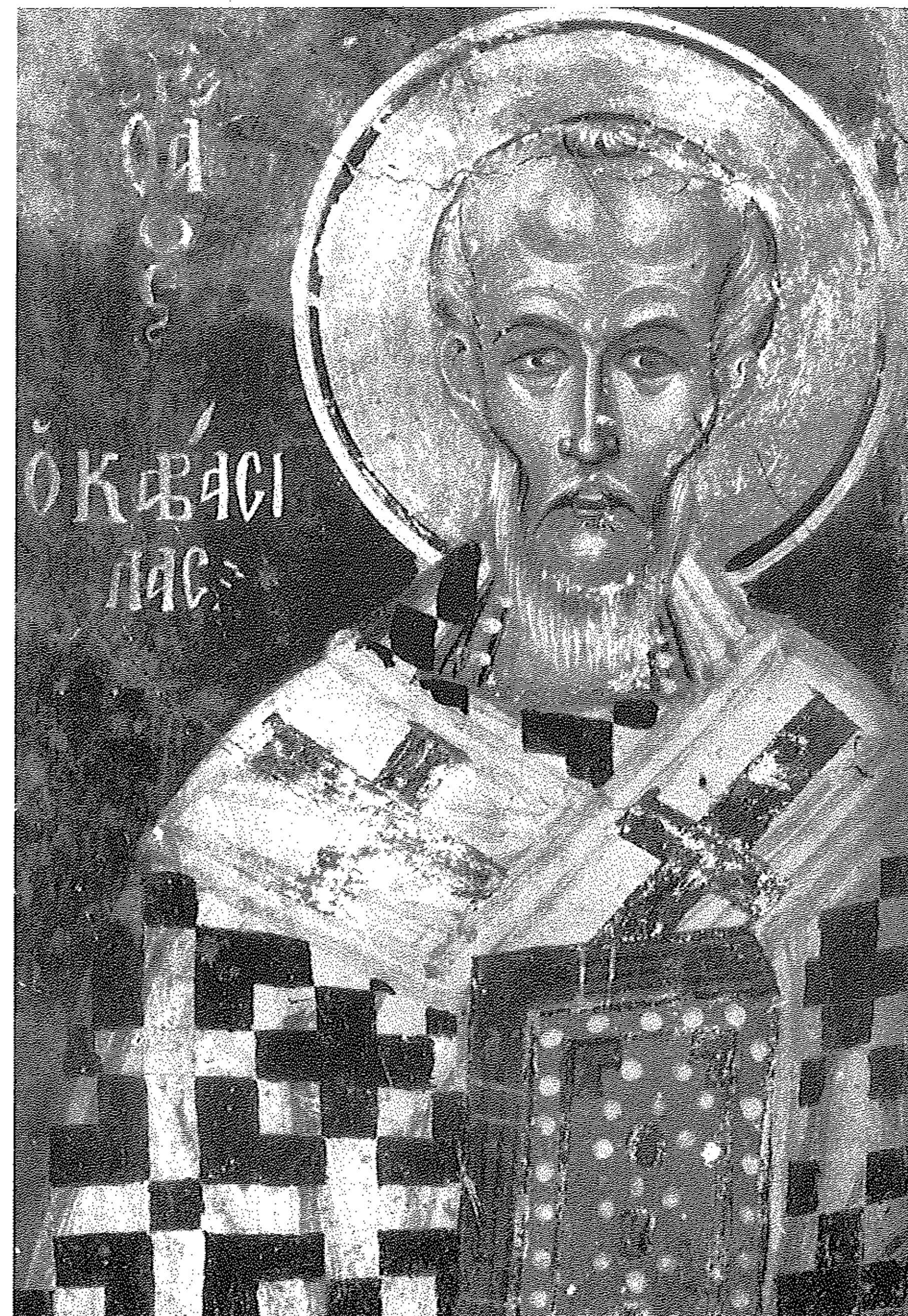
[18] Ј. Радовановић, *Свети Никола*, 15–17.

користеле друга предлошка за сликање на охридскиот архиепископ во однос на онаа од Перивлепта. Кавасила во Перивлепта е насликан како средовечен архијереј и затоа е избегната сегментацијата на главата и посебно на лицето со засеци и испакнатини, односно методот на Михаил и Евтихиј, со којшто ги моделирале ликовите на старите архијереи во целиот нивни опус. Во симетрично распоредената коса и кратката брада има и бели влакна, што укажува дека архиепископот бил во средовечни години. Портретите на Кавасила во Мали свети Врачи и во Старо Нагоричане се насликани на сличен начин, со тоа што, исто така, и на косата и на брадата се повлечени бели влакна. Неговиот лик во Мали свети Врачи и во Св. Јован Канео има многу сродности со оној од Перивлепта. Кога починал, Константин Кавасила имал повеќе од 70 години, што произлегува од фактот дека уште околу 1220 година тој бил струмички епископ. Последното негово спомнување е на Христовата икона во Охрид од 1263/64 година. Не знаеме дали потврдувањето на старите повелби на Охридската архиепископија од страна на Михаило VIII Палеолог и истакнувањето на старешинството на Охридската црква над Бугарската патријаршија и Српската архиепископија, спроти потпишувањето на Лионската унија (во 1274 година), е извршено за време на архијерејството на Кавасила, или на охридскиот трон веќе бил некој друг поглавар.[19] Овие податоци зборуваат дека портретите на Константин Кавасила од крајот на XIII и од XIV век биле создадени во текот на неговото поранешно охридско архијерејство, додека примерокот од Протатон произлегува од неговиот подоцнежен прототип.

Со многу веројатност може да се помисли дека во Охрид постоел прототип на неговиот портрет од времето на неговата целосна активност којшто би можел да се поврзе со катедралниот храм Св. Софија, односно со неговиот јужен дел којшто подоцна е урнат.[20] Тој, најверојатно, бил и погребан во Св. Софија, на која ѝ ја дарувал големата икона на Исус Христос. Треба да се спомне

[19] Н. Радојчић, *Свети Сава и аутокефалност српске и бугарске цркве*, Глас 179 (1938), 222–230; *Историја српског народа*, I, Београд 1981, 354 (текст: С. Ћирковић).

[20] Археолошките ископувања и истражувања јужно од црквата Св. Софија сѐ уште се во тек и го покриваат целиот пат што води кон езерото. Откриени се мноштво фрагменти од фрески и фигури на светители во првата зона.



СВ. КОНСТАНТИН КАВАСИЛА, ПРОТАТОН, СВ. ГОРА, ПАРАКЛИС НА СВ. ЈОВАН ПРЕТЕЧА

и сакосот што Кавасила го носи во Перивлепта, најстариот пример на оваа архијерејска одежда познат во сликарството на византискиот свет.[21] Ние и порано укажувавме дека Константин Кавасила во преписката со Димитриј Хоматијан се интересирал во кои пригоди архијерејот можел да ја носи оваа одежда со сложена симболика. Во Протатон е претставен со подолга бела брада и со

[21] Ц. Грозданов, *Прилози познавању средњевековне уметности Охрида*, 204–205.

бела коса, со опаднат изглед и со старечко лице, но со типични портретски опсервации. Оваа споредба говори дека во охридските цркви св. Константин Кавасила можеби бил насликан и во постари години, но таков лик не ни е познат.

Останува енигмата со големиот ансамбл фрески во црквата Св. Климент (Св. Пантелејмон) на Плаошник, со анексите и капелите, урната пред крајот на XV век.[22] Под Турците е урнат и јужниот анекс на Св. Софија, каде што, најверојатно, биле погребувани охридските архиепископи. Бидејќи за параклисот на Св. Јован Претеча во Протатон биле избрани најистакнатите охридски архијереи, веруваме дека зографот ги пренел од Охрид нивните ликови од јужниот анекс на катедралниот храм. Оваа претпоставка ја поврзуваме со фактот што во Охрид немаме зачуван портрет на Теофилакт Охридски, којшто веројатно бил во овој дел на Св. Софија, но и со фактот дека св. Константин Кавасила за време на своето архијерејство ѝ приложил икони на охридската катедрала. Турците го урнале јужниот анекс на Св. Софија затоа што не можел да се приспособи на исламските потреби.

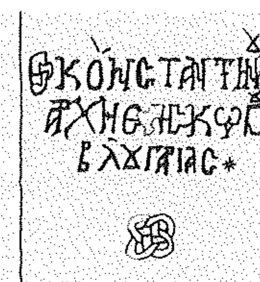
Гојко Суботиќ изнесе драгоцени опсервации за сликарството во параклисот на катот на нартексот на Протатон,[23] настојувајќи да го ситуира во еволуцијата на уметничките тенденции пред појавата на мајсторот Теофан Крикјанецот. Тој во голема мера придонесе да се следи активноста на ктиторот, на прот Гаврил, укажувајќи на бројни објавени извори за него. Г. Суботиќ истакнува дека Гаврил се појавува како јеромонах уште кон кра-

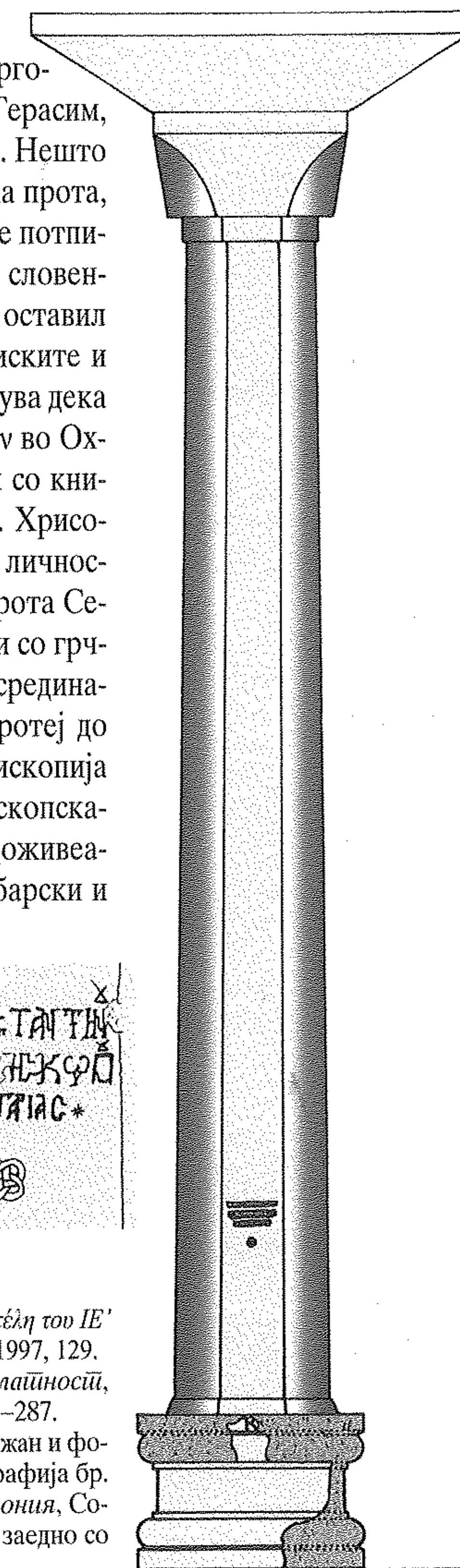
[22] Ibid., 4. „О турским интервенцијама на охридским црквама у стварању Архиепископског музеја“, 222–226. Во текот на археолошките ископувања во 2000/2001 година, покрај Климентовиот храм Св. Пантелејмон на Плаошник, се откриени и посебни одделенија на јужната страна со многубројни фрагменти од фрески од XIV век, коишто се откриени и под патосот на старата црква и околу нејзините темели. Тешко може да се поверува дека Климентовиот комплекс на Плаошник можел да влијае на мајсторите на фреските во Протатон, затоа што последните години на XV век на Плаошник веќе била основана исламската фондација Имарет.

[23] Гојко Суботиќ во повеќе наврати се осврнуваше и на охридските ликовни и културни услови во XVI век и на врските на Охрид со Протатон, со црквата и настанокот на живописот во параклисот на Св. Јован Претеча. Така, посебно ги истакнуваме неговите студии: G. Subotić – M. Lazović, *Μουσεῖον de l'Archevêché d'Ochrid*, XVIII^{e} Congrès international des études byzantines, Resumés des communications, II, Moscou 1991, 1131; G. Subotić, *La vie artistique*, 61–73; Г. Суботић, *Средњовековно училиште у Охриду*, Свети Наум Охридски – живот и дело, Скопје 2006, 125– 136.

јот на XV век, а дека во почетокот на 1500 година престојувал на дворот на влашкиот војвода Раду Велики во Трговиште. Покрај неговото име се појавува и старецот Герасим, спомнат во натписот на параклисот на Св. Јован Претеча. Нешто подоцна, во 1515 година, Гаврил веќе имал достоинство на прота, а со тоа звање се појавува повремено сè до 1538 година. Се потпишувал и словенски, па затоа се смета дека потекнувал од словенска средина. Бил близок со патријархот Нифон, за кого оставил драгоцени сведоштва, а исто така ги преведувал литургиските и други книги од грчки на словенски јазик. Авторот помислува дека идниот прота Гаврил во младоста минал низ еден μουσεῖον во Охрид, училиште во кое можел да се стекне со теолошко и со книжевно образование.[24] Тој го наведува и мислењето на К. Хрисохоидес дека Гаврил ѝ припаѓал на генерацијата истакнати личности на Света Гора врзани за Протатон, каков што бил и прота Серафим, коишто подеднакво се служеле и со словенскиот и со грчкиот јазик.[25] Треба да се истакне дека во овој период, од средината на XV век до 1550 година, т.е. од архиепископот Доротеј до смртта на архиепископот Прохор, во Охридската архиепископија словенскиот јазик бил често присутен, дури и во архиепископската канцеларија. Под архиепископот Прохор свој процут доживеала и Слепченската скрипторија на чело со Висарион Дебарски и други негови соработници.[26]

Конечно, во Григориевата галерија на седмиот столб на западната страна, при самото дно, е откриено издлабено во мермер обраќањето на св. Константин Кавасила, чиј калк го донесуваме во овој прилог.[27] Издлабениот натпис со името на К. Кавасила при самото дно на столбот нè наведува на мислење дека е





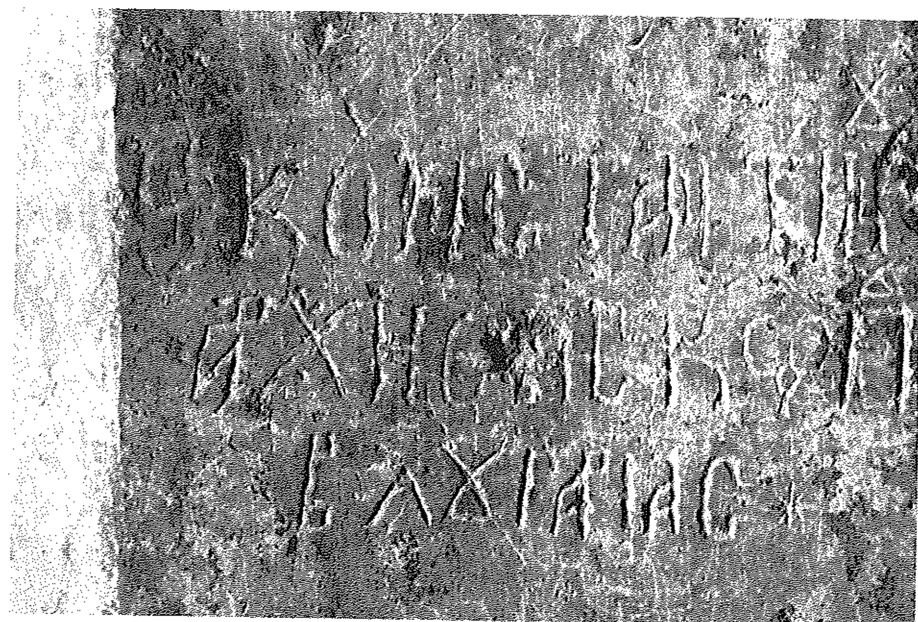
СТОЛБ ВО ГРИГОРИЕВАТА ГАЛЕРИЈА СВ. СОФИЈА И КАЛК СО НАТПИСОТ НА КОНСТАНТИН КАВАСИЛА

[24] Исто.

[25] К. Χρυσοχοΐδης, *Παραδόσεις και πραγματικότητες στο 'Αγιον 'Ορος στα τέλη του ΙΕ' και στις αρχές του ΙΣΤ' αιώνα*, Ο 'Αθως στους 14ο–16ο, αιώνες, Αθήνα 1997, 129.

[26] Ц. Грозданов, *Охридски архиеӣискоӣ Прохор и његова делаӣносӣ*, Зборник за ликовне уметности, 27–28, Нови Сад 1991–1992, 271–287.

[27] Овој натпис во Григориевата галерија од 1313/14 година е забележан и фотографиран од екипата на Народниот музеј од Белград (фотографија бр. НМ 3379). Подоцна го објави Н. Д. Овчаров, *Вардарска Македония*, София 1994, 89. Калкот на натписот го изведе проф. Е. Касапова, заедно со размерот на столбот.



ФОТОГРАФИЈА СО НАТПИСОТ НА КОНСТАНТИН КАВАСИЛА

изработен пред формирањето на Григориевата галерија (1313/14), но за нас останува загатка што го мотивирало нарачателот така да постапи. На ова укажуваме уште повеќе и поради фактот што каноните посветени на св. Климент и св. Наум, коишто ги напишал архиепископот Григориј I, се наоѓаат во истата група со текстовите на Константин Кавасила.[28] Треба да се забележи и податокот, на кој укажува С. Николова, дека во охридскиот ракопис постои и текст на царот Теодор II Ласкарис, посветен на Успението на Богородица, заедно со каноните на К. Кавасила за св. Климент и св. Наум, а тоа е истиот Теодор II Ласкарис којшто го затворил К. Кавасила.[29]

Константин Кавасила, како струмички епископ, им ги посветил своите книжевни состави на Петнаесетте тивериополски маченици. Во поново време стана јасно дека каноните на Константин Кавасила за Петнаесетте струмички маченици биле преведувани на словенски јазик (1690 година). Првиот препис во Празничниот минеј од старата збирка на Белградската народна библиотека (изгорен во 1941 година) е зачуван во преписот на Т. Вукановиќ, а други преписи на овие канони се наоѓаат во библиотеката на манастирот Св. Ѓорѓи – Зограф на Света Гора и во струмичката парохиска црква Св. Кирил и Методиј; вториов неодамна е објавен и на современ македонски јазик. Во сите преписи се спомнува името на авторот – Константин Кавасила како струмички архијереј, како што е впрочем случај и во отпорано познатиот препис што се чува во Софиската библиотека (творенїе константина кавасіла, архїереа тогωжде града). На овие податоци укажуваме особено поради изнесените колебања на Голубински околу идентичноста на струмичкиот епископ и драчкиот митрополит со исто име и презиме.[30]

[28] С. Николова, *За един непознат препис от службата на св. Наум Охридски*, Хиляда и осемдесет години от смъртта на св. Наум Охридски, София 1993, 38.

[29] Исто, 52–53.

Меѓутоа, како охридски архиепископ тој посветил два канона на св. Климент Охридски и на св. Наум Охридски, што во науката е веќе познато.[31] Во поновите проучувања, изненадување предизвика откритието на службата посветена на св. Константин Кавасила. Авторот на студијата за овој состав, К. Нихоритис, врз основа на ракописот № 198 од манастирот Дохијар,[32] установил дека 18 октомври се слави како заеднички празник на апостолот и евангелист Лука и на св. Константин Кавасила. Авторот на оваа служба во чест на св. Константин Кавасила произлегува од кругот личности коишто лично го познавале овој охридски архиепископ, а службата е создадена кон крајот на XIII или во почетокот на XIV век.

Најголемо внимание привлекува пишувањето на непознатиот автор за тешките и неправедни страдања и за заточеништ-

[30] И. Снегаров, *История*, I, 211, 280–282. Словенскиот превод на канонот за Петнаесетте струмички маченици од Белградската народна библиотека го објави Т. P. Vukanović, *The Legend of the Martyrs of Tiberiopolis (Strumica)*, Врањски гласник, VII, Врање 1971, 45–76; Свети Константин Кавасила, *Житие и канон на светите Петнаесет тивериополски свештеномаченици*, Скопје 1997, 75–95. Овој канон го обработува и И. Велев, *Низ преминот на традицијата*, Скопје 2006, 47–60.

[31] С. Николова, н. д., 31–54, каде што ги обработува и каноните на Константин Кавасила за св. Наум Охридски.

[32] K. N. Νιχωρίτης, *Νέα στοιχεία στην Κυριλλομεθοδιάνη παράδοση*, Thessaloniki Magna Moravia, Thessaloniki 1999, 237–238, каде што се осврнува на каноните на Кавасила за св. Климент и св. Наум Охридски. Овој автор ја објавува и службата со житието на К. Кавасила, а се осврнува и на каноните Кавасила посветени на охридските светители, како и на канонот на архиепископот Григориј II за св. Наум, 31–33. За службата со житието на К. Кавасила, в. К. Нихоритис, *Славистични и българистични проучвания*, 65–88. В. уште К. Нихоритис, *Охридските просветители Климент и Наум в гръцката традиция (нови моменти)*, Свети Наум Охридски – живот и дело, Скопје 2006, 91–114.



КОНСТАНТИН КАВАСИЛА, ЦРКВА СВ. ЃОРЃИ, СТАРО НАГОРИЧАНЕ

вото што ги преживеал охридскиот архиепископ за време на прогонството во Никеја, каде што бил конфиниран под обвинение дека бил соработник на епирскиот деспотат.[33] Врз основа на веста на Георгиј Акрополит ние и порано спомнавме дека двајца негови браќа, Јован и Теодор, имале високи позиции и влијание на епирскиот двор.[34] Конечно, Кавасила можел да биде обвинет и поради неговата тесни врскиа со Димитриј Хоматијан, којшто бил најмногу експониран во соработката со Епир. Меѓутоа, во оваа служба детално се опишуваат маките и страдањата во Никејскиот затвор. Интересно е дека тој се осврнува на своите страдања и во вториот канон посветен на св. Наум, како, впрочем и во канонот за св. Климент.[35] Познато е дека Кавасила бил ослободен од никејската зандана за време на походот на севастократорот Јован Палеолог и дека помогнал во ослободувањето на Охрид во 1259 година.[36] К. Нихоритис смета дека неговата канонизација за светител не се заснова на неговата подоцнежна соработка со Михајло VIII Палеолог.[37] Меѓутоа овие две работи не треба да се разгледуваат изолирано, затоа што Кавасила навистина му помогнал на братот на царот, севастократорот Јован, при опсадата на Охрид, а конечно, неговиот портрет надвор од охридската средина се јавува и во Старо Нагоричане, т.е. за време на владеењето на Андроник II Палеолог и на кралот Милутин.

[33] Ц. Грозданов, *Прилози йознавању средњевековне умешносши Охрида*, 201, според вестите што ги донесува G. Acropolit, Migne SER. GRAEC., T. 140, 1196.
[34] Исто.
[35] К. Нихоритис, *Слависшични и бьлгарисшични йроучвания*, 74–75.
[36] G. Acropolit, ed. A. Heisenberg, Lipsiae 1903, 166–167.
[37] К. Нихоритис, *Слависшични и бьлгарисшични йроучвания*, 75.



СВ. ХРИЗОТОМОС, ЦРКВА СВ. ЃОРЃИ, СТАРО НАГОРИЧАНЕ

Неколку фактори придонеле К. Кавасила да добие толку истакнато место во Перивлепта, како и во градските цркви Св. Јован Богослов – Канео, од крајот на XIII век и во Св. Врачи, кои се насликани пред средината на XIV век.[38] Тешко е да се укаже кој факт бил пресуден во формирањето на неговиот култ, но мошне е веројатно дека неговото архијерејство оставило длабоки траги во црковниот живот на Охридската архиепископија. Конфинацијата во Никеја, како неправеден чин, посебно се истакнува во Службата што му е посветена, од непознат автор и негов ученик, којшто го нагласува неговото никејско заточеништво и страдањата што ги преживеал. Во тој контекст се и молењата на К. Кавасила во каноните за св. Климент и св. Наум што добро ги воочил К. Нихоритис, ставајќи ги во контекст на душевната состојба на охридскиот архиепископ. Имајќи го предвид фактот дека како епирски приврзаник Димитриј Хоматијан никогаш не бил истакнуван во црковната уметност по неговата смрт, не можеме да се оттргнеме од впечатокот дека Кавасила доживеал определена „рехабилитација“ приклучувајќи ѝ се на војската на севастократорот Јован Палеолог при неговата опсада на Охрид во 1259 година.

Ќе ја спомнеме претпоставката на нашиот професор Воислав Ј. Ѓуриќ дека Константин Кавасила е насликан заедно со архијереите, кои се поставени покрај престолот, десно од Богородица со Христос во композицијата со која се илустрира Божиќната стихира на Јован Дамаскин, во нартексот на Перивлепта. Оваа група ја предводат св. Василиј Велики и св. Григориј Бого-

[38] Ц. Грозданов, *Прилози йознавању средњевековне умешносши Охрида*, 4. „О турским интервенцијама на охридским црквама у стварању Архиепископског музеја“, 222–226.

слов, а лево од св. Василиј, во тричетвртински став, се препознава лик на архијереј и дел од неговиот омофор на левото рамо. Овој лик, со мошне мала, шилеста брада и прамени кратка коса над челото, навистина многу потсетува на св. Константин Кавасила.[39] Кога пред повеќе години поведовме дијалог за оваа претпоставка, на својот професор му го изнесов мислењето дека веројатно станува збор за св. Јован Златоуст, меѓутоа, големите физиономски сродности со Кавасила придонесоа професор Ѓуриќ да формира свое мислење. Грижливото проверување на типолошките карактеристики, како и групирањето на хорот на водечките екуменски архијереи, укажува дека редот на насликаните бил следниов: на Богородица први ѝ пристапуваат св. Василиј Велики и св. Јован Златоуст; зад св. Василиј е св. Григориј Богослов, а зад нив ѕирка главата на св. Атанасиј Александриски, којашто се гледа само делумно.

Зад архијереите настапува поворката владетели и според хиерархијата на христијанските цареви и врз основа на типолошките обележја, први на Богородица и Христос молитвено ѝ се обраќаат царот Константин и царицата Елена, чиишто физиономски карактеристики, главно, се повторуваат на голем број нивни претстави. Зад нив претпоставуваме дека се фигури на современите претставници на палеологовската династија, царот Андроник II Палеолог и на неговата сопруга, царицата Ирина (Јоланта) од Монферат. Зад царицата Ирина, на крајот на композицијата, стои мошне млад владетел, без мустаќи и брада, но во иста височина со Андроник II и Ирина. Тоа е, најверојатно, Михајло IX,[40] синот на Андроник II од неговиот прв брак со Ана Унгарска, кого тој го прогласил за свој совладетел во 1294 година. Фактот што овој млад владетел носи идентичен костум како и другите цареви во оваа поворка, не остава простор за дилема дека тоа би можел да биде некој од принцовите од вториот брак на Андроник II. Портретите на овие византиски цареви се сликани и подоцна, за време на долгото владеење на Андроник II Палеолог и на Михајловото совладетелство (до 1320 година), но овие претстави во Перивлепта ги одразуваат неговата возраст и изглед од 1294/5

[39] В. И. Джурич, *Портреты в изображениях рождественских стихир*, Византия Южные Славяне и древная Русь западнаья Европа, Москва 1973, 244–255.

[40] Г. Острогорски, *Историја Византије*, Београд 1959, 448, 455; A. Th. Papadopulos, *Versuch einer Genealogie der Palaiologen 1259–1453*, Amsterdam 1962 (анекс, карта).



БОЖИЌНА ХИМНА, СВ. БОГОРОДИЦА ПЕРИВЛЕПТА (СВ. КЛИМЕНТ)



година. Зад современите византиски владетели се назира лицето на постар цар, веројатно на Михајло VIII Палеолог. Со оглед на тоа што ктиторот на храмот Прогон Згур, како што се истакнува во ктиторскиот натпис,[41] бил зет на Андроник II Палеолог, појавата на византиското владетелско семејство во рамките на оваа композиција е сосема очекувана, и е прва илустрација на оваа тема во сликарството од византискиот стил.

БОЖИЌНА ХИМНА, ПОВОРКА НА АРХИЈЕРЕИ И ВЛАДЕТЕЛИ

Во истата композиција, поворката фигури што на Богородица на престолот ѝ приоѓа од јужната страна, е составена од многу фигури насликани со нагласени портретски карактеристики. Први од оваа група приоѓаат монасите, а потоа следи хорот маченици, насликани во хитони и химатиони, додека на крајот поворката завршува со две свети жени-маченички.

Во оваа фаза од проучувањата, врз основа на ликовните, археолошко-епиграфските и книжевно-историските податоци, ќе ги истакнеме основните елементи за коишто мислиме дека се од посебен интерес за нашата тема.

1. Фигурите на св. Никола, св. Климент и св. Константин Кавасила на северниот ѕид од наосот треба да се разгледуваат како единствена група архијереи. Овој факт го подизменува постариот пристап на разгледување за тематското заокружување на архијереите на помесната (охридска) црква, од една, и на вселенската црква со фигурите на св. Петар и св. Андреј, од друга страна. Едноставно, претставата на св. Никола покрај св. Климент и св. Константин Кавасила зборува за поуниверзалното сфаќање во конципирањето на оваа група архијереи.

2. Откритието на врежаниот натпис со името на Кавасила на столбот во Григориевата галерија од 1313/14 година, говори и за претходен ангажман или гробна посвета во храмот Св. Софија во Охрид, чиишто остатоци се неодамна откриени, а ископувањата сè уште се во тек.

[41] Ктиторскиот натпис на Прогон Згур во Перивлепта го донесува, со свои коментари, П. Миљковиќ-Пепек во книгата *Делото на зографите Михаило и Еутихиј*, 44.

3. На идентификуваните портрети на Константин Кавасила во Охрид и во Старо Нагоричане се покажува дека тој бил сликан како средовечен архијереј, додека во Протатон е насликан како старец, што би можело да говори дека постоел и друг охридски прототип којшто не е зачуван, особено со оглед на подоцнежните турски интервенции над охридските цркви.

4. Создавањето на фреските со ликовите на охридските светители во параклисот на Св. Јован Претеча во Протатон, како што укажа Г. Суботиќ, се поврзува со прот Гаврил, кој бил врзан за Охрид и добро ги познавал охридските споменици и традиции.

5. Со откривањето на новите преписи на канонот на Кавасила за Петнаесетте струмички маченици, со назначено име на авторот – епископ Константин Кавасила, уште еднаш се потврдува дека околу 1220 година тој бил струмички (тивериополски) архијереј.

6. Откритието на житието со службата на Константин Кавасила со денот на одбележувањето на смртта (18 октомври) говори дека тој бил канонизиран, но засега ниту во минеите ниту во други богослужбени книги го немаме сретнато името на Константин Кавасила како светител.

7. Во каноните на Кавасила за св. Климент и св. Наум, за коишто се помислува дека се испеани во Никејската зандана, авторот ги истакнува своите страдања поради неправедното апсење и заточеништво за време на Теодор II Ласкарис. И непознатиот автор на житието на св. Константин Кавасила зборува за душевните страдања на архиепископот.
Во светлината на новите податоци станува појасна и личноста на архиепископот, кој неколку децении вршел архијерејска должност во диецезата на Охридската архиепископија. Судејќи според неговото житие, неговото величање во охридскиот круг се заснова на неговата верност спрема паствата и служењето на праведните принципи на црквата. Враќањето на Константин Кавасила на претходната функција – охридски архиепископ – за време на владеењето на Андроник II Палеолог, сигурно влијаело и врз градењето на неговиот култ и во тој поглед посебно значење би можел да има придонесот во заземањето на Охрид од страна на Јован Палеолог по Пелагониската битка.

8. Во овој прилог не се осврнавме на неговите односи со архиепископот Димитриј Хоматијан, кој бил тесно поврзан со епирската држава. И првиот и вториот се издигнуваа по хиерархиското скалило на Охридската архиепископија. Меѓутоа, за подлабоко проучување на живописот на Св. Богородица Перивлепта, мислиме дека ќе биде од интерес едно идно истражување на постарите врски на ктиторот Прогон Згур со Константин Кавасила.

SAINT CONSTANTIN CABASILAS ET SES PORTRAITS DANS LA LUMIERE DES NOUVELLES DECOUVERTES

Résumé

L'auteur de cet article revient à l'étude du personnage de l'archevêque Constantin Cabasilas et de ses portraits dans le cadre de ses nouvelles découvertes (ZLU, 2, Novi Sad 1966) et dans la lumière des études d'autres auteurs.

Dans cet article, on souligne particulièrement le fait que la figure de saint Nicolas de Myre appartient au groupe d'hiérarques peint sur le mur nord de l'église Sainte-Vierge-Périvleptos à Ohrid, en commun avec saint Clément et saint Constantin Cabasilas, ce qui mène à la conclusion que ce groupe n'est pas le seul groupe thématique de saints « d'Ohrid ». L'auteur s'attarde à l'inscription portant le nom de Cabasilas gravée sur le pilier de la galerie de Grégoire de 1313/14 et émet l'hypothèse que la mémoire de Cabasilas était également présente dans l'annexe sud de l'église Sainte-Sophie, récemment fouillée. L'annexe de Sainte-Sophie occupe une surface énorme, elle a été peinte dans la deuxième moitié du 13[e] siècle, ce que l'on peut déduire grâce au grand nombre de fragments trouvés ou conservés *in situ*. L'auteur exprime sa réserve quant à l'opinion exprimée antérieurement que saint Constantin Cabasilas a été peint dans le narthex de l'église Sainte-Vierge-Périvleptos à la tête du cortège d'hiérarques dans la Stychire de Noël de Jean Damascène, et il considère qu'il s'agit de la figure de saint Jean Chrysostome avec lequel Cabasilas a des ressemblances physionomiques. Plus exactement, dans ce premier cortège à côté du trône avec la Vierge, l'auteur reconnaît saint Basile le Grand, saint Jean Chrysostome, saint Grégoire le Théologien et partiellement la figure de saint Athanase le Grand. Derrière eux vient le cortège des saints empereurs chrétiens avec saint Constantin et sainte Hélène en tête. On suppose que derrière eux sont peints les empereurs de la dynastie des Paléologues.

Puisque la figure du Protaton montre Cabasilas en tant que vieil homme (à la différence de ses portraits à Ohrid et à Staro Nagoricino), on émet l'hypothèse que saint Cabasilas, saint Erasme, saint Théophilacte et saint Clément du Protaton (chapelle de Saint-Jean le Précurseur, 1526) ont été peints selon l'original d'Ohrid qui n'est plus conservé vu la destruction de Sainte-Sophie et de Saint-Pantéléimon de Clément sous la domination turque. La

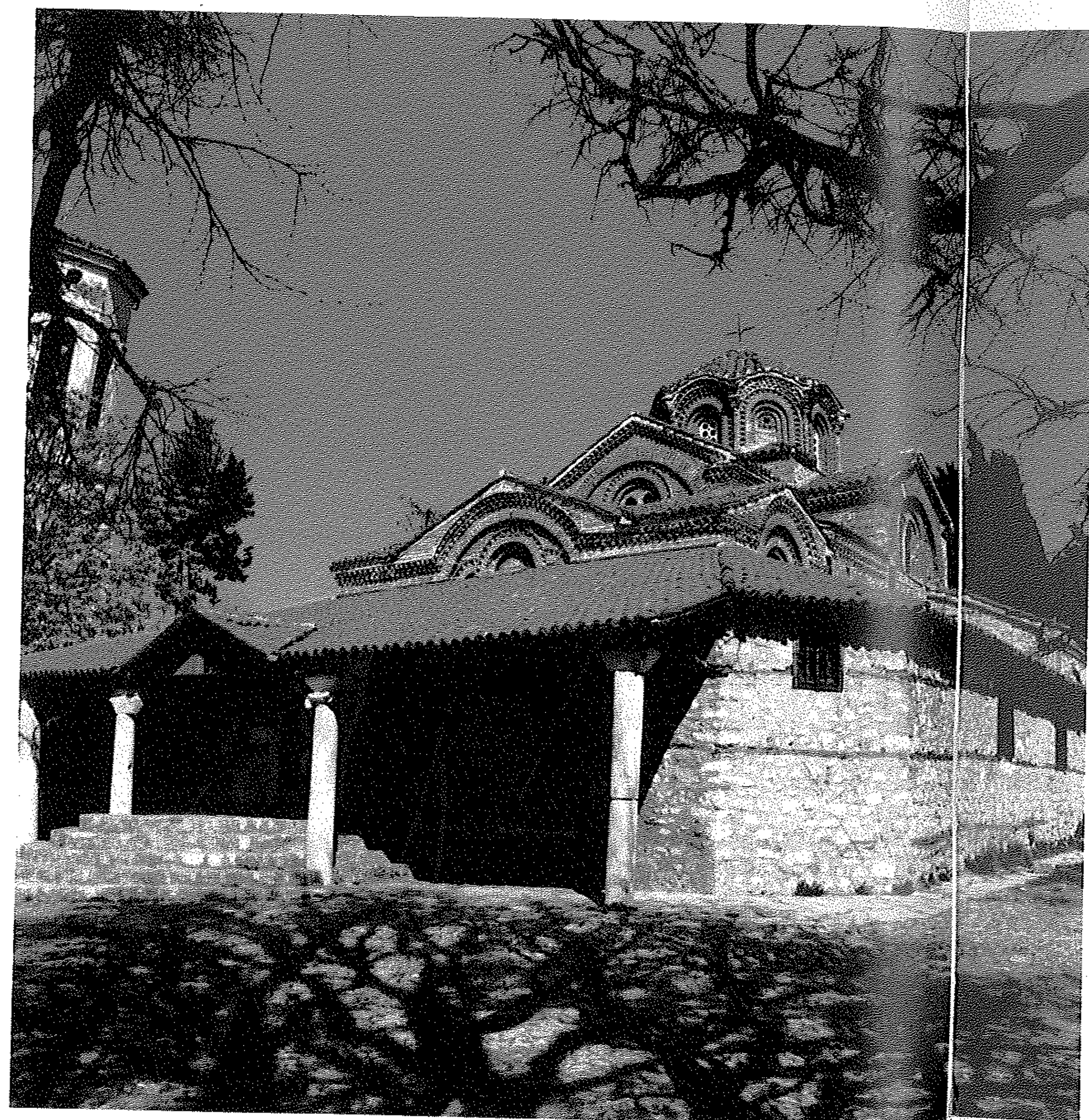
création de l'ensemble au Protaton qui était étudié par G. Subotić en tant que donation de l'archiprêtre Gabriel, est particulièrement mis en relief aussi en rapport avec la peinture des saints d'Ohrid mentionnés dans la chapelle de Saint-Jean le Précurseur.

L'auteur de cet article attire une attention particulière sur la découverte de la vie et de l'office de Constantin Cabasilas où on fait mention du jour de sa mort (le 18 octobre), ce qui signifie qu'il a été canonisé. Ensuite, on indique les copies des canons des Quinze martyrs de Strumica, publiées plus tard (en grec et en slave), de la Bibliothèque nationale de Belgrade et de Sofia, ainsi que celles de l'éparchie de Strumica. On souligne l'importance des canons de Cabasilas consacrés à saint Clément et à saint Naum dans lesquels, selon les notes de K. Nichoritis, l'auteur parle des souffrances et des peines injustes subies dans la prison de Nicée, également mentionnées dans la vie rédigée par son disciple inconnu d'Ohrid.

Au sujet du culte de saint C. Cabasilas, on signale que sa canonisation est due à sa popularité dans le diocèse d'Ohrid où il a travaillé pendant plus de 40 ans en tant qu'hiérarque de Strumica et de Durrës et en tant qu'archevêque d'Ohrid. En même temps, on souligne sa collaboration avec Michel VIII Paléologue, c'est-à-dire avec son frère Jean lors de la prise d'Ohrid par les Nicéens, ce qui représentait en quelque sorte sa « réhabilitation » durant le long règne d'Andronique II Paléologue.

L'auteur signale que les données relatives à la date de la mort de C. Cabasilas, ainsi que celles concernant son héritier sur le trône d'Ohrid ne sont pas connues.

ЦРКВА
СВ. БОГОРОДИЦА
ПЕРИВЛЕПТА
(СВ. КЛИМЕНТ),
ОХРИД

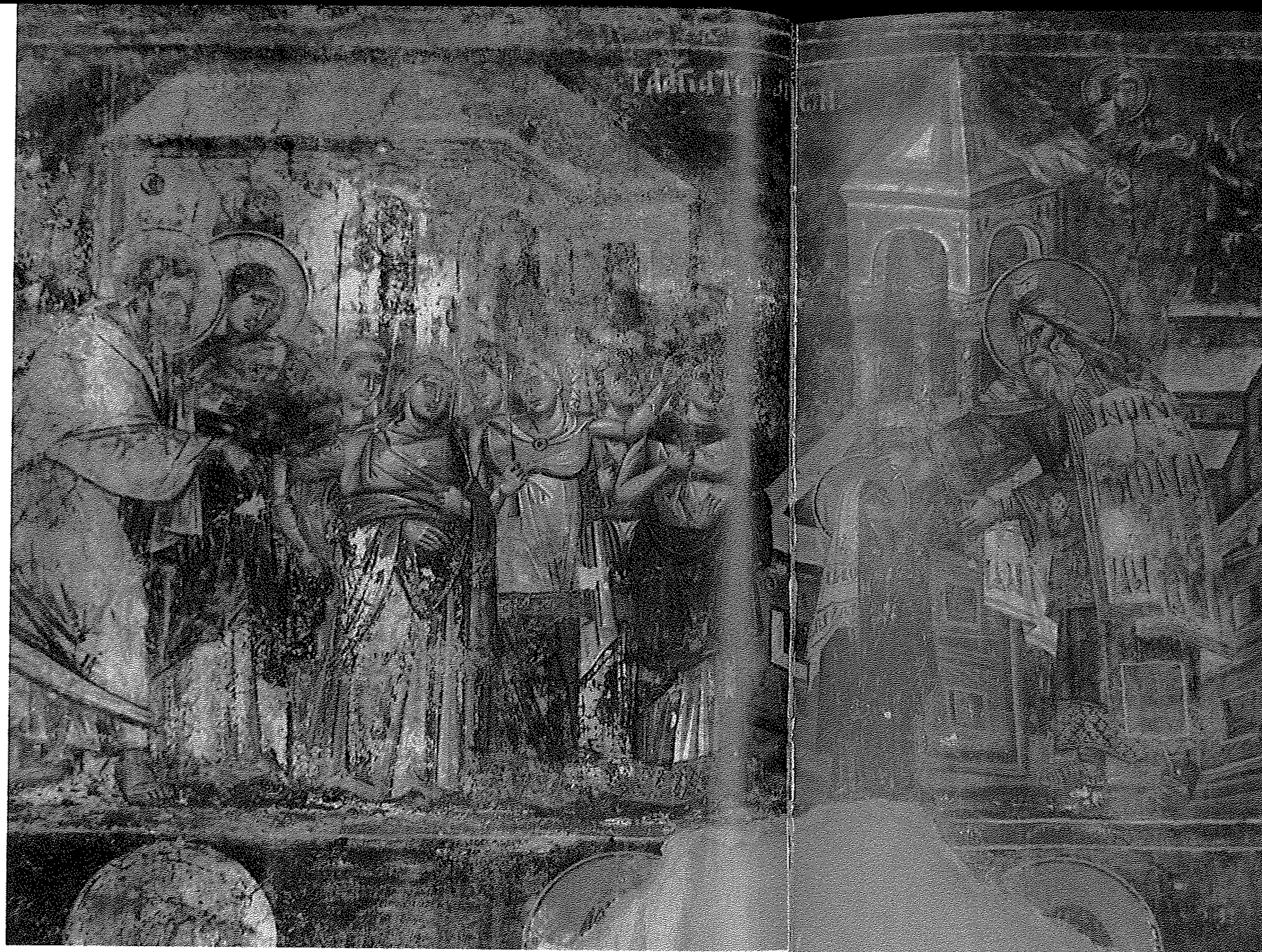


ВОВЕДЕНИЕТО НА БОГОРОДИЦА ВО ВИЗАНТИСКИОТ ЖИВОПИС НА КРАЈОТ ОД XIII ВЕК И ОКОЛУ 1300 ГОДИНА

Циклусите од животот на Богородица, нејзиното Успение, нејзините префигурации, илустрации на химни, на Акатистот и на други текстови кои ѝ се посветени, во голема мера се претставени во уметноста од времето на Палеолозите. И покрај тоа што оваа тематика делумно била претходно оформена во текот на втората половина на XIII век и во претходните периоди, таа постигнува развој со невидени димензии, што нè води кон заклучокот дека ликовните целини посветени на Богородица ја одбележуваат уметноста од овој период. Во последно време, циклусите на Богородица беа предмет на интензивни истражувања во живописот во Грција, Србија и Македонија, а мозаиците од Константинопол со овие теми беа подложени на продлабочени проучувања.

Детална анализа на сцените од детството на Богородица во уметноста, од најстарите претстави па сè до оние од XVII век, направи Ж. Лафонтен-Досоњ во повеќе студии и прилози, а потоа ги прошири своите истражувања врз целокупниот циклус на Богородица. Како познат експерт, таа со право го истакнува многу значајното место на ликовните целини на овие теми во спомениците од последните години на XIII и од првата половина на XIV век, давајќи му најголема важност на циклусот од црквата Свети Климент (Богородица Перивлепта) од 1294/1295 година.

Ж. Лафонтен-Досоњ ги проучува сите тематски целини од наведениот период посветени на животот на Богородица на почвата на Србија и на Македонија како комплетна иконографска група, како вид на коине, редок во долгата историја на создавањето на овој



ВОВЕДЕНИЕТО НА БОГОРОДИЦА, ЦРКВА БОГОРОДИЦА ПЕРИВЛЕПТА (СВ. КЛИМЕНТ)

циклус.[1] Други автори дале понови прилози за животот на Богородица и за композицијата Воведението на Богородица во рамките на целината или како изолирани претстави. Тие укажуваат на потребата од преиспитување на дополнувањата на оваа ликовна тематика. Без да се доведат во прашање основните резултати од претходните проучувања на претставувањето на животот и на воведението на Богородица во спомениците од крајот на XIII век и особено во охридската црква живописана од Михаил и Евтихиј, овој феномен треба да го разгледаме во споредба со другите ликовни дела на истата тема што им претходат на охридските фрески, особено со композицијата Воведението на Богородица од Панагија Кубелидики, од циклусот од Градац, како и други примери од уметноста на XIII век.

Воведението од циклусот на Животот на Богородица е веќе добро познато во науката,[2] но поради оштетувањата нанесени при чистењето на фреските, ќе дадеме краток опис на претставата, заедно со документираните податоци добиени со конзервацијата на храмот. Големиот свештеник Захариј стои пред широко отворената врата на светилиштето и ја пречекува малата Марија, која има три години; претставена е по вторпат, на врвот на скалите од десната страна на Све-

[1] J. Lafontaine-Dosogne, *Iconographie de l'enfance de la Vierge dans l'Empire byzantin et en occident*, Tom I, Bruxelles 1964, 152–167, 192–196. Во второто издание (Bruxelles 1992), авторката ја зачувала структурата од првото издание; додатоците и корекциите се внесени на крајот од секое поглавје, со забелешка дека не се правени измени во текстот од првото издание. Авторката ги соопштува своите истражувања во поновите дела: Ibidem, *Iconography of the Cycle of the Life of the Virgin*, The Kariye Djami, Volume 4, Princeton 1975, 179–183, Ibidem, *Les cycles de la Vierge dans l'église de Dečani: Enfance, Dormition et Akathiste*, Dečani et l'art byzantin au milieu du XVIe siècle, Beograd, 307–311.

[2] За композицијата на Воведението на Богородица во Охридската црква, Ж. Лафонтен-Досоњ пишува во горенаведените трудови (cf. N° 1), во рамките на проучувањето на животот на Богородица. Истата сцена во рамките на циклусот од животот на Богородица е исто така компаративно обработена од П. Миљковиќ-Пепек, *Делото на зографите Михајло и Еутихиј*, Скопје 1967, 101–110. Охридскиот циклус накратко го обработуваат R. Hamman-Mac Lean und H. Hallensleben, *Die Monumentalmalerei in Serbien und Makedonien*, Giesen 1963, 169–172, Plan 21 – Plan 22, H. Hallensleben, *Die Malerschule des Königs Milutin*, Giesen 1963, 52–53. Воведните белешки што се однесуваат на првите сцени од охридскиот циклус ги дава Ц. Грозданов, *Циклусот на Животот на Богородица во црквата Св. Климент во Охрид (I дел)*, Прилози МАНУ, XXVI, 2, Скопје 1996, 41–59.

ГОЛЕМИОТ СВЕШТЕНИК ЗАХАРИЈ ЈА ПРЕЧЕКУВА МАЛАТА МАРИЈА, ДЕТАЉ ОД СЦЕНАТА ВОВЕДЕНИЕ НА БОГОРОДИЦА

тилиштето над светилиштата, каде што го прима лебот од рацете на ангелот. Во средината на претставата пристигнува група од шест млади Еврејки кои носат свеќи. Првата од поворката, зад Богородица, сосем исправена, со својот став не му ја претставува, како што е вообичаено, Марија на свештеникот. Другите девојки со свеќи носат црвени и зелени наметки или сини фустани, додека Марија на главата носи бела шамија која ѝ се спушта под половината. Пред големото правоаголно здание на храмот со трем во Ерусалим, од левата страна се насликани Јоаким и Ана како возбудено гестикулираат.[3] Од ликовна гледна точка, Воведението на Богородица од Охридскиот храм е идентично со останатите фрески од Храмот кои се одликуваат со единство на ликовната постапка и стилските концепции. Над композицијата стои вообичаениот натпис.

Основната структура на композицијата Воведението на Богородица во Охридската црква е доминантна во сликарството од првата половина на XIV век и нејзина главна карактеристика е положбата на девојките Еврејки и распоредот на нивните фигури во просторот, помеѓу Јоаким и Ана, од една страна, и свештеникот, од друга. Заслугата за одржувањето на овој вид на Воведението во циклусот на Богородица или во претставите без литургиско значење, несомнено им припаѓа на зографите Михаил и Евтихиј, на нивните современици и ученици. Овој распоред на фигурите се јавува и претходно, но е многу редок, како во примерокот од славната слонова коска од Државниот музеј во Берлин кој датира од XI век, потоа на фреските од Бертубани и во црквата Свети Никола во Арта.[4] Така, овие примери изгледаат како изолирани случаи во споредба со обопштеното претставување од „традиционален тип“, во кое групата девојки Еврејки е претставена зад Јоаким и Ана. Од крајот на XIII сè до средината на XIV век, во спомениците во Грција, во Србија

[3] Текстот на Протоевангелието по Јаков, чие влијание врз обликувањето на Воведението на Богородица и врз други композиции од циклусот на животот на Богородица било најсилно, го обработува S. Novaković, *Apokrifno protojevanđelje Jakovljevo*, Starine X, Zagreb 1878, 64–65. Критичкото издание на Протоевангелието го објавил E. de Strycker, *La forme de la plus ancienne du Protévangile de Jacques*, Bruxelles 1961, 98–101. За други текстови во врска со Воведението на Богородица, в. J. Lafontaine-Dosogne, *Iconographie* I, 136–137.

[4] За постари примери од Воведението на Богородица со поставеност на фигурите којашто конечно ќе доминира во сликарството на Палеолозите (слонова коска од Државниот музеј во Берлин, Бертубани и Свети Николас Родиос во Арта), в. J. Lafontaine-Dosogne, *Iconographie* I, 156.



и во Македонија „новата формула" на распоред на фигурите, со истакнато место на девојките Еврејки во средината на композицијата, ќе стане доминантна.[5]

Поновите истражувања покажаа дека новиот тип на Воведението на Богородица со девојките претставени на родителите на Богородица се појавува и во црквата Панагија Кубелидики во Костур, во непосредна близина на центарот на Архиепископијата.[6] Според стилската анализа, повеќемина автори сметаат дека овие фрески датираат од 60–80 години на XIII век или од последните децении од векот.[7] И кога датирањето, и покрај присуството на стилски ли-

[5] Ќе наведеме примери од Воведението на Богородица кои ѝ припаѓаат на новата формула на поставеност на композицијата од почетокот до средината на XIV век во спомениците од Грција со Света Гора, од Србија и од Македонија, со библиографија која ги содржи и репродукциите на композициите. Во Света Гора се познати примерите од Ватопед (G. Millet, *Monument de l'Athos*, Paris 1927, pl. 86, 1), како и од Хилендар (V. J. Djurić, *La peinture de Chilandar à l'époque du roi Milutine*, Recueil de Chilandar 4, Beograd 1978, 33, pl. 1). Примерот на Светите апостоли во Солун објавен без репродукции (J. Lafontaine-Dosogne, *Iconographie* I, 47 N°2). Охридскиот пример на групата празнични икони (П. Миљковиќ-Пепек, *Делото*, 221, Т. CXCX). Во спомениците од српската држава, композициите со Воведението на Богородица се насликани во Жича (М. Кашанин, Ђ. Бошковић, П. Мијовић, *Жича*, Београд 1969, 170), во Црквата на Кралот (Г. Бабић, *Краљева црква у Студеници*, Београд 1987, 174–175, 239, pl. XXVII–XXVIII); во Грачаница (Б. Тодић, *Грачаница – сликарство*, Београд 1988, 148–149, V. Petković, *La peinture serbe du Moyen Age* I, Beograd 1930, pl. 55a); во Кучевиште (I. M. Djorgjević, *Slikarstvo XIV u crkvi Sv. Spasa u selu Kučevištu*, ZLU 17, Novi Sad 1981, 95–96, pl. 20); Благовештење-Каран (И. М. Ђорђевић, *Зидно сликарство српске властеле*, Београд 1994, 142); Богородица Одигитрија во Пеќската патријаршија (В. J. Ђурић, С. Ћирковић, В. Кораћ, *Пећка патријаршија*, Београд 1990, 148); во црквата Свети Димитрија во Пеќската патријаршија (Г. Суботић, *Црква Св. Димитрија у Пећи*, Београд 1964, IX), Дечани (V. Petković, *La peinture serbe* II, Beograd 1934, pl. CXXXIV); Матејче (G. Millet, T. Welmans, *La peinture au moyen âge en Yougoslavie*, IV, Paris 1969, pl. 36, 73).

[6] S. Pelekanidis, *Καστορία*, Thessalonique 1953, pl. 105, 2, мислел дека композицијата со Давањето на Марија на Јосиф е Воведението на Богородица. Сцената е идентификувана од страна на Ж. Лафонтен-Досоњ (J. Lafontaine-Dosogne), *Iconographie* I, 43 N° 4, но според неа живописот од оваа црква датира од XIV век. Корекцијата на датирањето е вклучена во *Iconographie I* (повторно издание) од 1992 година, 60–с.

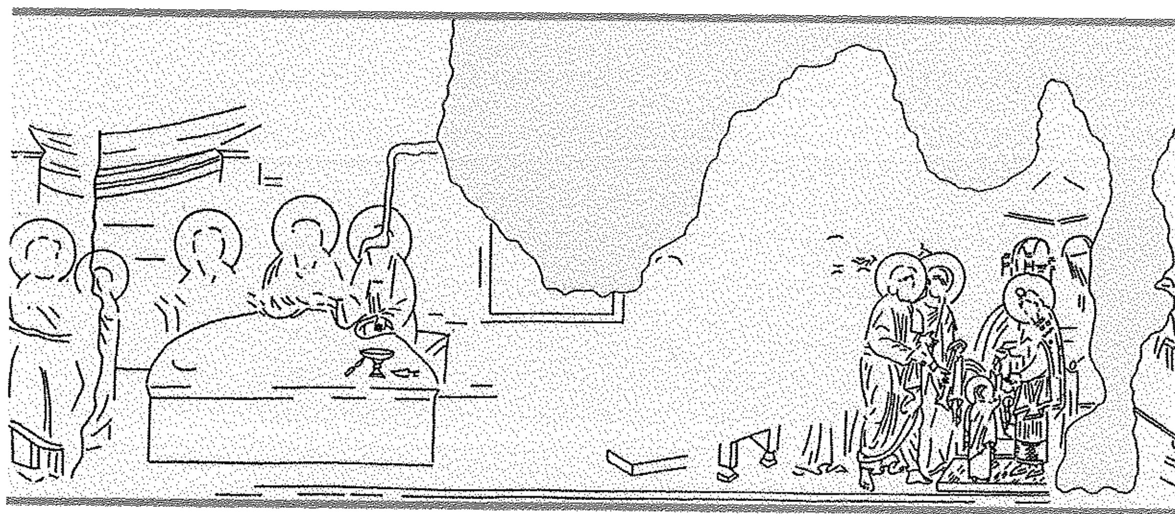
[7] Според повеќемина автори, оваа целина датира од последните децении на XIII век, в. Χρ. Μαυροπούλου-Τσιουμι, *Οι τοιχογραφίες του 13ν αιώνασίην Κουμπελίδικη της Καστοριάς*, Θεσσαλουίκη 1973, 76, кој ги донесува и репродуцира композициите, pl. 40. За датирањето на споменикот, заедно со постара библиографија, в. исто така S. Pelekanidis – M. Chatzidakis, *Kastoria*, Athens, 1985, 84–89.



ВОВЕДЕНИЕТО НА БОГОРОДИЦА, ЦРКВА БОГОРОДИЦА ПЕРИВЛЕПТА (СВ. КЛИМЕНТ), ЦРТЕЖ: Ѓ. ЦВЕТКОВИЌ

ковни елементи, би било поместено за неколку години, сепак неговата важност за проучувањето на редефинирањето на претставата на Воведението нема да се намали. Овој податок несомнено укажува на тоа дека композицијата Воведението на Богородица од Охрид не е изолирана во тоа време и дека новиот композициски изглед на претставата се појавува во спомениците кои ги содржат карактеристиките на пластичниот стил, иако не толку експлицитно како во спомениците од српскиот живопис од тоа време. Во примерот од Костур се зачувани фигурите на Јоаким и Ана и на трите девојки, што недвосмислено покажува дека на продолжението на претставата од десната страна се наоѓала Богородица пред свештеникот. Девојките Еврејки се претставени во висина на Јоаким и Ана и нивното истакнување го најавува изгледот на овие фигури во композициите од класицистичката фаза во уметноста на Палеолозите. Во периодот на првите дела на Михаил и Евтихиј помеѓу Солун и Охрид, новата изработка на Воведението се развивала и охридскиот пример може да се проучува во рамките на една поширока појава, кој не бил исклучително поврзан со претставувањето на двајцата познати зографи.

Споредбата на претставата во Градац со онаа во Свети Климент (Богородица Перивлепта) има особено значење за проучувањето на циклусот на Животот на Богородица и на Воведението.



БЛАГОСЛОВУВАЊЕТО НА ТРОЈЦАТА СВЕШТЕНИЦИ, ПРВИТЕ ЧЕКОРИ, ВОВЕДЕНИЕТО НА БОГОРОДИЦА, ЦРКВА БЛАГОВЕСТИЕ, ГРАДАЦ (ЦРТЕЖ: Б. ЖИВКОВИЌ)

Оваа забелешка ја сметаме за важна бидејќи, според постарите истражувања, претставата од нартексот датира од XIV век, додека пак циклусот на Животот на Богородица е третиран како „помалку развиен“.[8] Блискоста на овие тематски и ликовни целини може да се следи кај поголемиот број зачувани сцени, што би укажало на заеднички модели, веројатно преземени од изработката на минијатури.[9] Сепак, во концепцијата на претставата на Воведението, разликите се очигледни: онаа од Градац е од традиционален тип. Во нартексот на црквата Благовестие во Градац, од околу 1275 година, петнаесетте сцени од циклусот на Богородица веќе ја содржат, од гледна точка на композицијата, основната структура на охридскиот циклус

[8] Сличностите помеѓу сцените со Раѓањето на Богородица од Градац и оние од Охрид веќе беа посочени од S. Radojčić, *Natpis MAPПOY aux fresques d'Arilje*, Glas Srpske akademije nauka CCXXXIV, 7 (1959), pl. 86–87. Големите сличности помеѓу циклусите на животот на Богородица од Охрид и од Градац доведоа до заклучокот дека се направени според исти картони, според мислењето на професорот С. Радојчић во *Сӣаро срӣско сликарсӣво*, Београд 1966, 7. П. Миљковиќ-Пепек, *Делоӣо*, 103, pl. 36, ги споредува сцените со Раѓањето на Богородица од Митрополијата во Мистра со оние од Градац и Охрид. В. исто така Ц. Грозданов, *Циклусоӣ на живоӣоӣ на Боӷородица*, 41–5.

[9] V. Petković, La peinture serbe du moyen âge, II, pl.16 ; Ibidem, *Преӷлед црквених сӣоменика кроз йовесницу срӣскоӷ народа*, Београд 1950, 73–74. Ђ. Бошковић, С. Ненадовић, *Градац*, Београд 1951, 6. Цртежот на фрагментите од северниот ѕид од нартексот направен од покојниот Б. Живковиќ ми го отстапи г-ѓа Зденка Живковиќ, за што ѝ се заблагодарувам.
J. Lafontaine-Dosogne, *Iconographie* I, 45 № 3, смета дека циклусот на Богородица е направен во XIV век. Подоцна, во нејзиниот прилог *Les cycles de la Vierge*, 307, таа го коригира датирањето во однос на Градац врз основа на книгата на В. Ј. Ђурић, *Византијске фреске у Југославији*, 41–43, 198–199, во која авторот дава коментар за датирањето на фреските од Градац.

кој е дваесет години помлад и брои, заедно со сонот на Јосиф, 16 композиции. Приложениот цртеж на други делови од циклусот на северниот ѕид од нартексот во Градац овозможува идентификација на композициите на Богородица кај тројцата свештеници, Првите чекори и Воведението на Богородица. Сродноста на циклусот од Градац со оној од Охрид е потврда дека во текот на втората половина на XIII век, ликовната претстава на Животот на Богородица веќе си нашла место во уметноста, што би се однесувало и на сцените во Митрополијата во Мистра, која датира од 1270–1281 година.[10] Одржувањето на традиционалниот тип на Воведението во Градац и во Мистра и усвојувањето на новата формула во Панагија Кубелидики и во Охрид покажуваат дека се работи за момент на брз развој и за редефинирање на претставата паралелно со развојот на ликовниот стил кон првата фаза во уметноста на Палеолозите.

Што се однесува до паралелите помеѓу циклусот на Богородица во Градац и оној во Охрид, би требало да се истакне дека композициите од првиот дел на оваа тематска целина од Калениќ во значителна мера ги следат горенаведените примери од XIII век.[11] Аналогиите со постарите циклуси пронајдени во Калениќ, укажуваат на важноста на влијанието што формулите од XIII век го извршиле врз подоцнежниот развој на оваа тематика. На претходно изложената констатација дека сцените од детството на Христос во Хора и во Калениќ се темелат на моделите од истиот вид[12], треба да се надоврзе и циклусот Детството на Христос од Куртеа де Арѓеш.[13] Фактот што Воведението на Богородица во Калениќ го задржало традиционалниот изглед од композицијата од Градац, има особена тежина за нашите истражувања, зацврстувајќи го мислењето дека

[10] G. Millet, *Monuments byzantins de Mistra*, Paris 1910, pl. 73, 4; 74, 1; 75. S. Dufrenne, *Les programmes iconographiques des églises byzantines de Mistra,* Paris 1970, 5–7. M. Chatzidakis, *Mistra*, Athènes, 1981, 35–43, пишува дека фреските од „Школата А“, која го опфаќа и циклусот на животот на Богородица, потекнуваат од 1270–1285. J. Lafontaine-Dosogne, *Iconographie* I укажува на паралелите на циклусот на животот на Богородица од Митрополијата во Мистра со оној од Охридската црква од 1294/95.

[11] D. Simić-Lazar, *Kalenić et la dernière période de la peinture byzantine*, Skopje 1995, 156–157, 160–162.

[12] В. Р. Петковић, *Фреске из цркве у Каленићу*, Старинар, Београд 1908, 128–135.

[13] C. Laura Dumitrescu, *Anciennes et nouvelles hypothèses sur un monument roumain du XIVe siècle: Saint Nikolae Domnesc de Curtea de Argeş,* Revue roumaine d'histoire de l'art, T. XVI, Bucarest 1979, 48–49.

циклусот од Калениќ е создаден според познатите модели на зографите од монументалната уметност од XIII век, пред изработувањето на охридскиот циклус. Покрај тоа, во нартексот на моравскиот храм, девојките Еврејки формираат единствена група, како и во претставата од Градац, што е карактеристично и за другите постари претстави на истата тема пред дефинитивното прифаќање на новата формула.

Со оглед на тоа што црквата во Калениќ му е посветена на Воведението на Богородица, темата е по вторпат насликана во коработ, повторно со традиционална форма, но веќе според концепцијата за композиција развиена од класицистичкиот период.[14]

●

Напуштањето на постарото претставување најдобро се одразува во композицијата на Воведението во Арилје, кое ги содржи карактеристиките од транзицискиот период. Воведението, како и побожното дело на кралот Драгутин кое датира од 1296 година, го задржува традиционалниот изглед: седум девојки Еврејки со запалени свеќи чекорат зад Јоаким и Ана и во оваа смисла композицијата од Арилје го продолжува претходниот тип на претставување.[15] Покрај веќе спомнатите примери од Градац и од Митрополијата во Мистра, истата традиционална поставеност на фигурите се среќава и во постарите споменици од ликовниот стил, Света Софија во Требисонд[16] и Бојана,[17] со очигледни евхаристички обележја.[18] Сепак, веќе истакнавме дека третирањето на девојките во композицијата од Арилје, како и во претставата на Раѓањето на Богородица, е многу блиско со новите тенденции на сликарството на Палеолозите на неговите почетоци. Девојките се на иста висина со Јоаким и Ана

[14] D. Simić-Lazar, op. cit., 119.

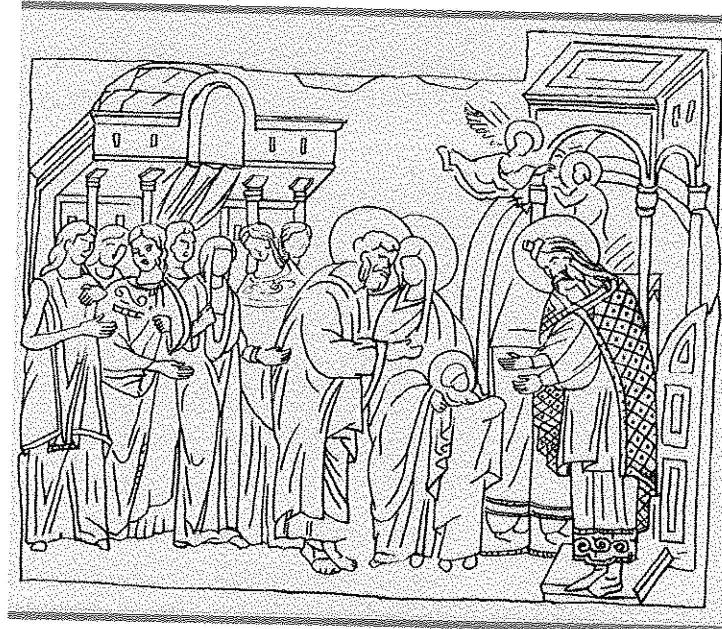
[15] N. L. Okunev, *Aril'e*, Seminarium Kondakovianum, VIII, Praha, 1936, 230, T. X, 2. S. Radojčić, *Natpis МАРПОУ,* 89–95, В. J. Ђурић, *Византијске фреске у Југославији*, 44–45 (со постара библиографија). B. Todić, *O stilskim osobenostima fresaka Arilja iz 1296*, ZLU 13 (1977), 27–43.

[16] Б. Пенкова, *Новооткритата фреска „Въведение Богородично" въ северни аркосоли въ притвора на Боянската църква*, Paleobulgarica XVIII, 4, София 1994,109–114.

[17] D. Talbot Rice, *The church of Hagria Sophia at Trebizond*, Edinburgh 1968, 99–100.

[18] V. J. Djurić, Les étapes stylistiques de la peinture byzantine vers 1300 Constantinople, Thessalonique, Serbie, Βυζαντινή Μακεδονία 324–1430, X. Thessalonique 1995, 68–69.

и веќе ја најавуваат поворката на индивидуализирани фигури, позната од примерите од класицистичкиот период на Палеолозите.[19] Но, истовремено, треба да се забележи дека типологијата на главите и начинот на сликањето на девојките во Арилје содржи елементи од едно малку постаро сликарство, архаично, од спомениците на Охридската архиепископија и од Арта од последните децении на XIII век. Артикулацијата на фигурите на девојките зад Јоаким и Ана во Арилје ја продолжува сликарската традиција од значајните споменици создадени од крајот на X до крајот на XI век, како што се примерите со Воведението на Богородица во Менологот на Василиј II,[20] на Света Софија во Охрид,[21] на примерот од Дафни итн.[22] Во спомениците од XII век, на пример во Нерези[23] и на иконите од Синај,[24] им се дава многу малку простор на девојките кои образуваат компактна целина, додека пак на иконата од Ватопед, тие се на иста висина како и Богородица.[25] Како што истакнавме претходно, ваквиот начин на конципирање на девојките Еврејки се задржува дури до крајот на XIII век, кога концепцијата се менува: групата е расчленета, а нивната висина е истакната. Задржувајќи го традиционалниот тип на композицијата и античката артикулација на женските фигури позната во уметноста уште од XI век, Арилје се доближува до почетоците на сликарството на Палеолозите.



ВОВЕДЕНИЕТО НА БОГОРОДИЦА, АРИЛЈЕ (СПОРЕД В. J. ЃУРИЌ)

[19] J. Lafontaine-Dosogne, *Iconographie* I, 106, 153–154.

[20] *The Kahriye Djami* 4, (Editor P. A. Underwood) Princeton 1975, fig. 19.

[21] N. Okunev, *Fragments de peintures de l'église Sainte-Sophie d'Ohrid*, Mélanges Charles Diehl II, Paris 1930, 120–121, 126–127. За претставувањето на Воведувањето на Богородица во Водоча, в. П. Миљковиќ-Пепек, *Водоча*, Скопје 1975, Сх V.

[22] G. Millet, *Le monastère de Daphni*, Paris 1899, pl. XIX, 2.

[23] G. Millet – A. Frolow, *La peinture du moyen âge en Yougoslavie* I, Paris 1954, pl. 17.

[24] G. M. Sotiriou, *Εἰκόνες τῆς Μονῆς Σινά* I, Αθήναι 1956, εικ. 125, 180.

[25] *Θησαυροί του "Αγίου" Ορου*, Θεσσαλονίκη 1997, 57, 59 E. N. Tsigaridas.

Прифаќањето на новиот распоред во композицијата, меѓутоа, не можело да наметне единствена шема во времето на интензивниот развој на уметноста во последната деценија од XIII век и околу 1300 година. Композициите на Воведението, иако припаѓаат истовремено на пошироките рамки на новата формула, можат да бидат разгледувани и како посебни варијанти кои ја покажуваат целата широчина на истражувачкиот интерес од тоа време. Ова особено важи за композициите во Протатон и во Сушица во близина на Скопје, кои сепак не остануваат изолирани во подоцнежниот ликовен развој. Воведението во Полошко нуди оригинално решение во поглед на композицијата.

Изгледа дека само неколку години го делат изведувањето на живописот во Протатон и она во црквата Свети Климент (Богородица Перивлепта), а нивната изведба, базирана врз ликовниот стил од XIII век, сведочи за заедничките црти и очигледните сличности, но сепак разликите во стилот или во композицијата на некои места не можат да се објаснат со ненадејна промена на концепциите на мајсторите во едната или во другата црква.[26] Посебноста на Воведението во Протатон се манифестира, меѓу другото, и со двојната слика на Богородица, еднаш пред нејзините родители и вторпат близу до првосвештеникот кој ја прима во храмот.[27] Што се однесува до примерот од Охридската црква, разликите се очигледни и во изгледот и во поставеноста на групата девојки со посебната функција на женските фигури на почетокот и на крајот на поворка-

[26] A. Xyngopoulos, *Manuel Panselinos*, Atina 1956, 9–28. Мислењата за датирањето на живописот во Протатон и припишувањето на фреските со критички пристап ги соопштува B. Todić, *Protaton et la peinture serbe des premières décennies du XIVe siècle*, L'art de Thessalonique et des pays balkaniques et les courants spirituels au XIVe siècle, Belgrade 1987, 21–26. Во последно време се објавени и други трудови, од кои особено ги истакнуваме E. Tsigaridas, *Protaton, Master Manouel Panselinos*, Thessalonique 1995, passim, V. J. Djurić, *Les étapes stylistiques*, 67–70 (со библиографија).

[27] E. de Strycker, op. cit, 97–101, овде изненадува фактот што Протоевангелијата по Јаков во текстот за Воведението на Богородица не го спомнуваат името на првосвештеникот, додека други литургиски текстови го наведуваат името Захариј, cf M. Скабалланович, *Христианскые праздники*, III, Киев 1915, passim. На спомениците кои ги живописале Михаил и Евтихиј името на Захариј не е напишано зад фигурата на првосвештеникот, но тоа е направено во други споменици, на пр. во Бојана, Полошко, итн.



ВОВЕДЕНИЕТО НА БОГОРОДИЦА, ПРОТАТОН, (СПОРЕД А. КСИНГОПУЛОС)

та. Покрај првата група од седум девојки со запалени свеќи, помеѓу двете слики на Богородица се насликани и други три девојки, без свеќи, кои чекорат зад Јоаким и Ана. Се чини дека со оваа поставеност зографот на Воведението сакал да ги поврзе моментите на Воведението на Богородица и нејзиното претставување во истата композиција, што произлегува и од текстот на Протоевангелијата по Јаков.[28] На тој начин, оваа сцена постепено тече од влегувањето во храмот сè до појавувањето на Богородица пред вратите на светилиштето, што Жаклин Лафонтен-Досоњ го поврзува со посебните епизоди познати од илустрациите на Воведението од Јаков Кокиновафос.[29] Спротивно на сликањето на минијатури, специфичноста на претставата на Воведението барало постепеното одвивање на настаните да биде опфатено во единствена претстава.

Тоа што варијантата на Воведението на Богородица од Протатон не била осамена, се докажува со повеќе аналогни примери од доцното византиско сликарство од XIV век и подоцна. Веќе е забележано дека композицијата од „типот Протатон" е присутна во живописот од црквата Света Богородица во Снетогорск во Русија од

[28] E. de Strycker, op. cit, 97–101.

[29] J. Lafontaine-Dosogne, *Iconographie*, I.

1312 година[30], но, за жал, овој пример не е илустративно документиран. Појавата на двојно претставување на Богородица веќе ја истакнал Т. Шмит на почетокот од XX век, привлекувајќи го вниманието кон оваа специфичност на претставата на Воведението во католиконот во манастирот Дионисиу во Света Гора во 1547 година.[31] Во центарот на Охридската диецеза, Воведението со двојното појавување на Богородица во поворката се среќава во црквата Света Богородица во Заум од 1361 година.[32] Претставата на Воведението во Заум, заедно со Раѓањето на Богородица, го зафаќа поголемиот дел од средната зона на северниот ѕид од коработ, но, поради значителните оштетувања, останала малку позната во науката. Претходно веќе ги истакнавме нејзините паралели со композицијата од Протатон и првпат, во прилог на оваа студија, приложуваме нејзина графичка илустрација, која ја потврдува нашата одамна соопштена констатација.

На претставата во Заум, Марија е поставена пред Јоаким и Ана, со напред скрстени раце, како во Протатон, но без запалена свеќа. Гестот на првата девојка е речиси ист, таа ја одвојува Богородица од нејзините родители, како што се забележува и на постарата претстава од Света Гора. Во поставеноста на композицијата и на костумите, девојките од средината на претставата носат обележја на класицистичките концепции. На крајот од левата страна на сликата, можат да се насетат контурите на наведнатата девојка која ја претставува Богородица, насликана по вторпат, додека пак зачуваните фрагменти од првосвештеникот Захариј се без големо значење.

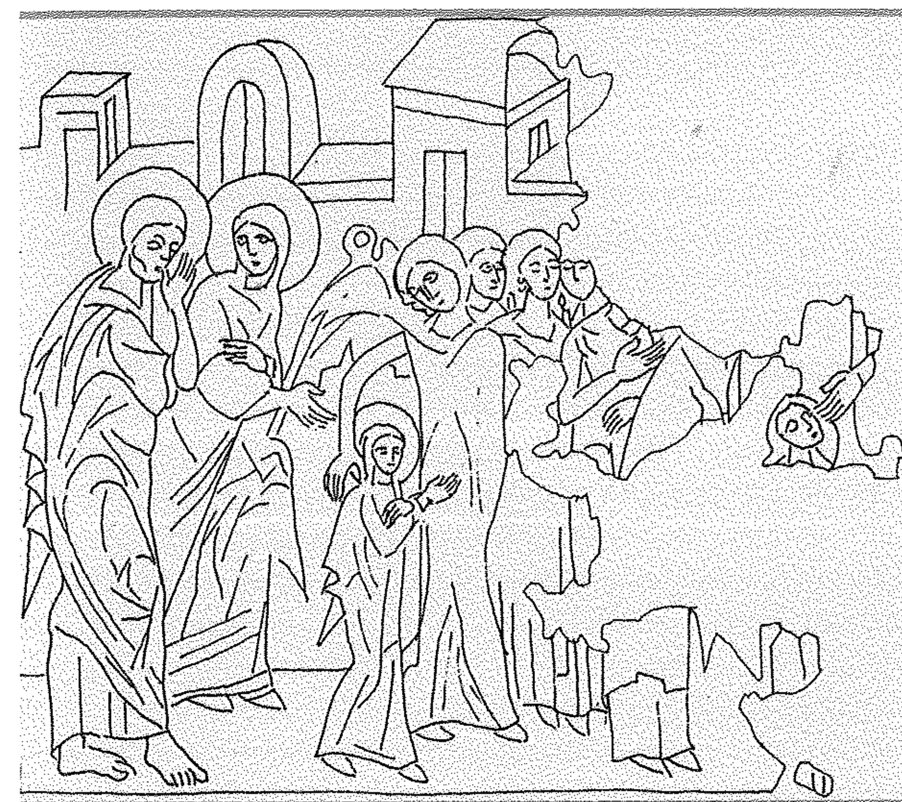
Слична појава на оние од Протатон и во Заум се забележува во минијатурата на Минхенскиот псалтир и во неговата белградска копија, како илустрација на псалмот 45, 15. Овие примери веќе беа предмет на проучувања и се одамна познати во научните средини.[33] Професорот С. Радојчиќ истакнува дека минијатурите од Минхенскиот псалтир кои, според него, потекнуваат од последната деценија на XIV век, откако ги споредил нивните претстави со сцените од Матејче со оние од горните зони од Марковиот и Андрејашкиот ма-

[30] В. Н. Лазарев, *Свешогорскые росписи*, Сообщения Института истории искусствъ Академии наукъ СССР, 8, Москва 1957, 79.

[31] Ф. Шмит, *Кахрые-Джами*, I, София 1906, 149. G. Millet, *Les monuments de l'Athos*, pl. 104, 2.

[32] Ц. Грозданов, *Охридско зидно сликарсшво XIV века*, Београд 1980, 114–115.

[33] J. Strzygowski, *Die Miniaturen des serbischen Psalters*, Wien 1906, 31, Tafel XV, 32. S. Dufrenne, in *Der Serbische Psalter*, Weisbaden, 1978, 204–205.



ВОВЕДЕНИЕТО НА БОГОРОДИЦА, ЦРКВА СВ. БОГОРОДИЦА, ЗАУМ, (ЦРТЕЖ: Ѓ. КРСТЕСКИ)

настир, според стилот и темите, се вклопуваат во сликарството од втората половина на XIV век од Скопската митрополија.[34]

Во Охридската диецеза, сликарството од времето на Палеолозите послужило како модел кој интензивно бил следен во текот на првите децении од XVIII век. Оваа тенденција е потврдена со делата од ѕидното сликарство и со иконите од охридско-москополскиот културен круг, чиј најистакнат зограф е Давид од Селеница.[35] Давид и неговите ученици имале тесни врски со Света Гора, каде живописале повеќе цркви и капели. Една група икони во црквата Свети Димитрија во Битола, подигната во четвртата деценија од XVIII век, е дело на мајсторите кои му припаѓале на охридско-москополскиот културен круг. Токму на оваа колекција ѝ припаѓа иконата со Воведението,[36] каде што Богородица е насликана двапати,

[34] S. Radojčić, *Minhenski srpski psaltir*, Zbornik Filozofskog fakulteta VII–1 (1963), 277–285, Id., in *Der Serbische Psalter*, 289–298.

[35] Ц. Грозданов, *Пориреши на свешишелише од Македонија од IX–XVIII век*, Скопје 1983, 120–122. L. Šelmić, *Srpsko zidno slikarstvo XVIII veka*, Novi Sad 1987, 22–23.

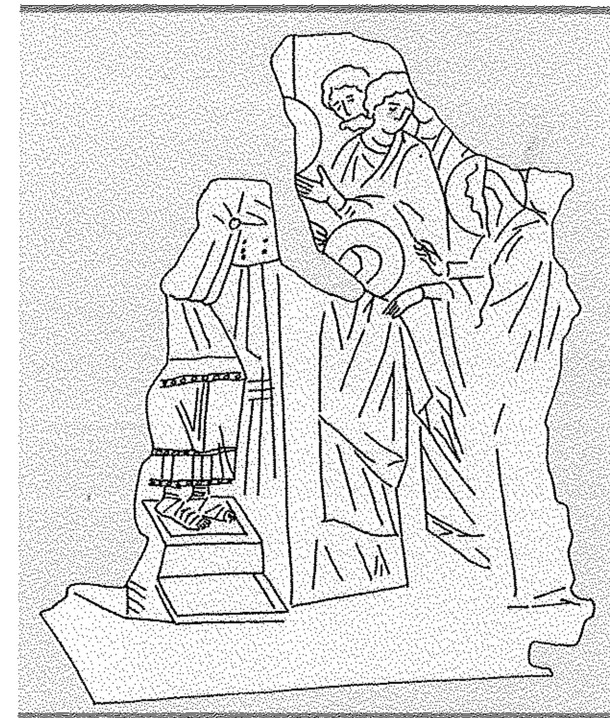
[36] В. Попоска-Коробар, *Иконе из XVIII века из цркве Св. Димитрија у Битољу*, свеска 17, Београд 1986, 90.

пред нејзините родители и по девојките Евреjки близу до првосвештеникот Захариј. Поворката брои пет девојки, од кои првата, од левата страна, во профил, со Марија пред себе, е наведната кон Захариј, како и девојката од другата страна која ја одвојува Марија од нејзините родители; тие го имаат истиот став како оние од претставата во Протатон. Добро зачуваната епизода со ангелот кој ѝ се појавува на Богородица во Светилиштето над светилиштата не е слична со претставата од Протатон и со други споменици од овој тип во постарото сликарство. Архитектурата во заднината на битолската икона, нејзиниот колористичен третман и начинот на претставувањето на фигурите, веќе го покажуваат патот по кој минувала уметноста, кој не бил близок до монументалното сликарство во Протатон, туку повеќе до класицистичката фаза од уметноста на Палеолозите со влијанијата на „левантинскиот барок". Иконописот од познатата битолска црква е особено близок до постапката на првиот иконописец од 1711 година во црквата Свети Наум во Охрид.

Покрај композициите со Воведението кои го носат називот „варијанти на Протатон", би сакале да ја спомнеме и претставата на Воведението од Сушица, во близина на Скопје, која датира од последните години на XIII и првите години на XIV век.[37] Примерокот од Сушица има специфични црти кои не покажуваат аналогија со Протатон: на претставата со Воведението во оваа позната црква во близина на Скопје, Богородица не е насликана двапати во поворката, како што понекогаш се мисли.[38] Според проверката извршена на самото место, потврдена од цртежот што го објавуваме, може да се види поставеноста на композицијата на претставата, која во голема мера е зачувана. Во текот на претходната документација во врска со

[37] G. Babić, *Les fresques de Sušica*, 308, претпоставува дека на јужниот ѕид се наоѓала претставата на Воведението на Богородица. J. Lafontaine-Dosogne, *Iconographie*, I, 46, ја идентификува композицијата со Воведението датирајќи ги фреските од црквата во крајот на втората деценија на XIV век. П. Миљковиќ-Пепек, *Делото*, 107, pl. 37, не се изјаснува во однос на датирањето и ја подвлекува „различноста кај ликовите зад Богородица"; П. Миљковиќ-Пепек и Г. Ангеличин, *Пештерниот храм Воведение кај Канео во Охрид*, Ликовна уметност 10–11 (1983–1984), Скопје 1985, 28, го датираат храмот во Сушица во втората деценија на XIV век. Мислења за датирањето на фреските од Сушица дава В. J. Ђурић, *Византијске фреске у Југославији*, 47, 200–201 и тој се согласува со датирањето во крајот на XIII и почетокот на XIV век.

[38] П. Миљковиќ-Пепек и Г. Ангеличин, op. cit., 28–29, пишуваат дека во Сушица Богородица е насликана двапати, како во Протатон.



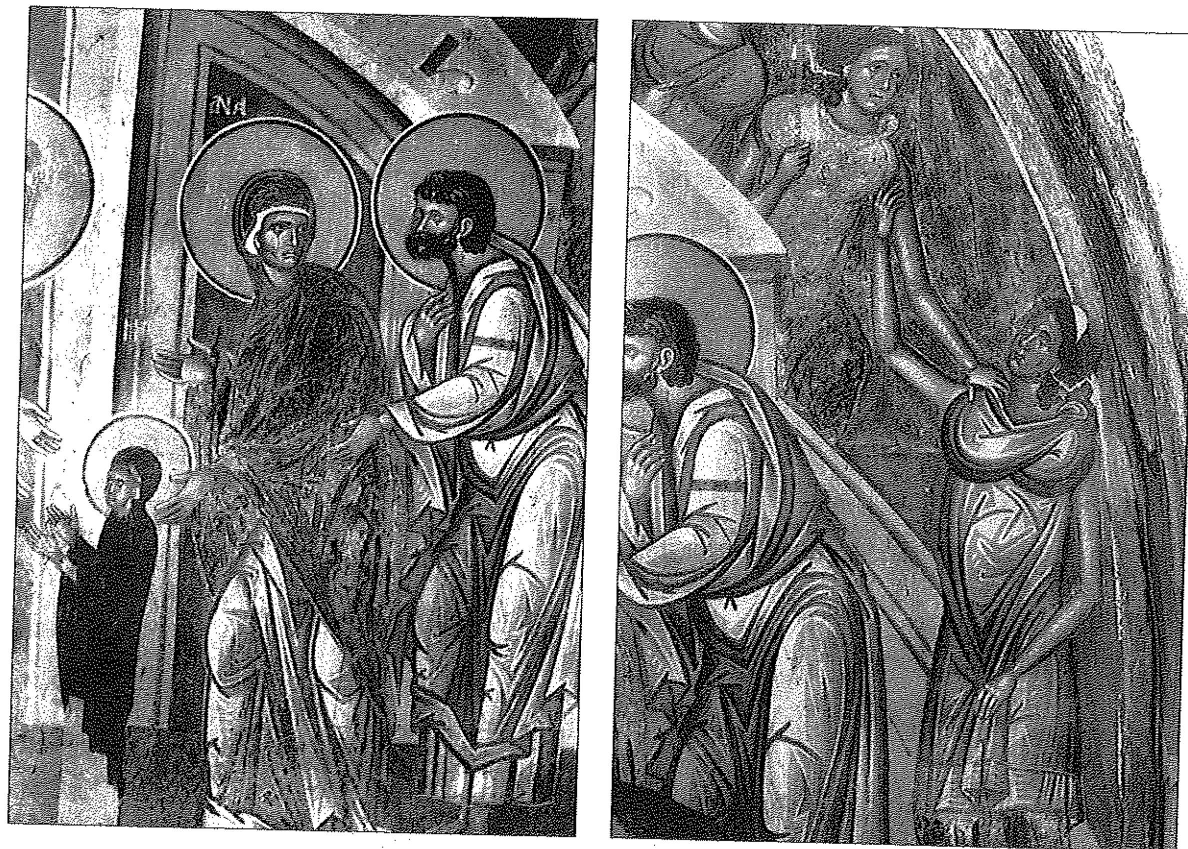
ВОВЕДЕНИЕТО НА БОГОРОДИЦА, СУШИЦА, ВО БЛИЗИНА НА СКОПЈЕ, (ЦРТЕЖ: Ѓ. ЦВЕТКОВИЌ)

композицијата од Сушица, претставата на првосвештеникот, кој ја пречекува Богородица со отворени раце, не беше оспорена,[39] но не беше забележано дека нејзините родители Јоаким и Ана се насликани зад Богородица. Ана ја има положено левата рака на рамото од својата ќерка, а фигурата на Јоаким е зад неа, но, и покрај значителното оштетување, деловите од неговиот нимбус можат да се следат. Нема никаков сомнеж дека Марија му е претставена на првосвештеникот од страна на нејзините родители и дека фигурите на трите девојки се наоѓаат зад нив, од кои првата со кренатата рака ја покажува Богородица. На сликата, девојките се поставени во втор план. Во уништениот дел, близу до насликаната арка, можеби се наоѓале главите на две-три девојки, но присуството на Марија, Ана и Јоаким пред Захариј не остава место за второ претставување на Марија.

Композицијата од Сушица зборува за постоењето, околу 1300 година, на намера да се дојде до центрично решение, со цел Богородица со нејзините родители и Захариј да бидат во единствен простор, со присуството на девојките како хомогена група. Оваа збиена шема го напушта постепеното одвивање на чинот на Воведението почнувајќи од влезот во храмот сè до претставувањето на првосвештеникот во хоризонталниот распоред на претставата. Сличен концепт се забележува на иконата со оваа тема од задната страна на славната икона на Богородица Перивлепта[40] и, во извесна мера, тој е присутен во Воведението и на иконата на Богородица Попска во

[39] П. Миљковиќ-Пепек, *Делото*, пл. 37.

[40] В. J. Ђурић, *Иконе из Југославије*, Београд 1961, 79–80.



Хилендар.[41] За разлика од претставата во Сушица, на овие икони на групата девојки Еврејки им е дадено позначајно место, но без елементи за да бидат развлечени.

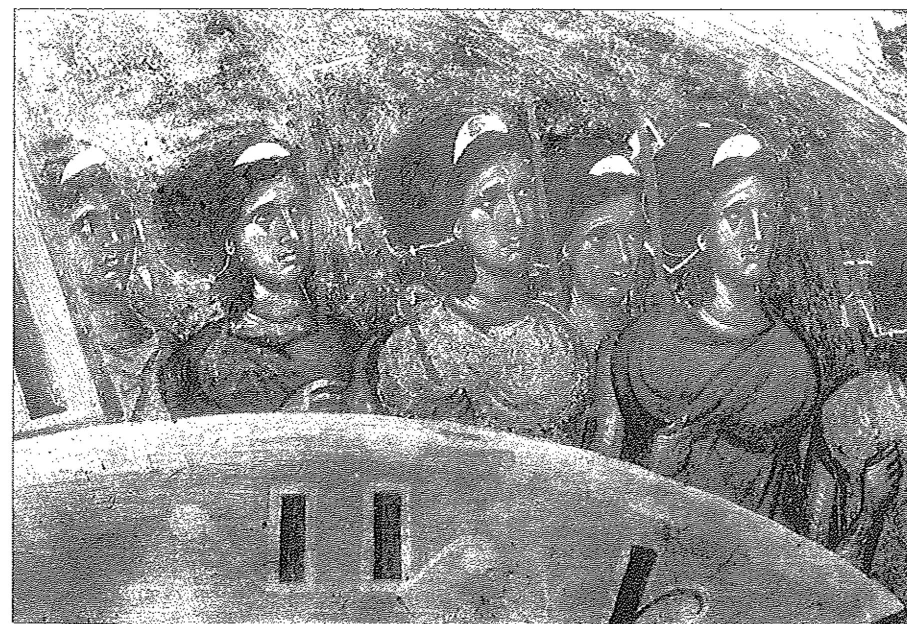
На крајот, ќе ја спомнеме и претставата на Воведението во Полошко, во близина на Кавадарци, од 1343–1345 година, иако живописот во оваа црква излегува од хронолошката рамка на нашата тема. Воведението во Полошко, веќе добро познато во науката,[42] не му припаѓа на традиционалниот тип на Воведението од постариот период, но не се вклопува ниту во групата претставувања од XIV век. Неговата специфичност и приспособеноста на големата површина на јужниот ѕид од црквата под куполата се веќе забележани.[43] Околу претставата се гледа масивна полукружна архитектура, но една од седумте девојки од поворката, кои се останати над-

[41] Д. Богдановић – В. Ј. Ђурић – Д. Медаковић, *Хиландар*, Београд 1978, 108–109.

[42] С. Радојчић, *Срūско сūаро сликарсūво*, 148–149. В. Ј. Ђурић, *Полошко-хиландарски меūох и Драīушинова īробница*, Зборник Народног музеја, VIII (1975), 329–332. G. Babić, *Quelques observations sur le cycle des grandes fêtes d'église de Pološko*, C. A., XXVII (1978), 166–170.

[43] С. Радојчић, op. cit., 148–149.

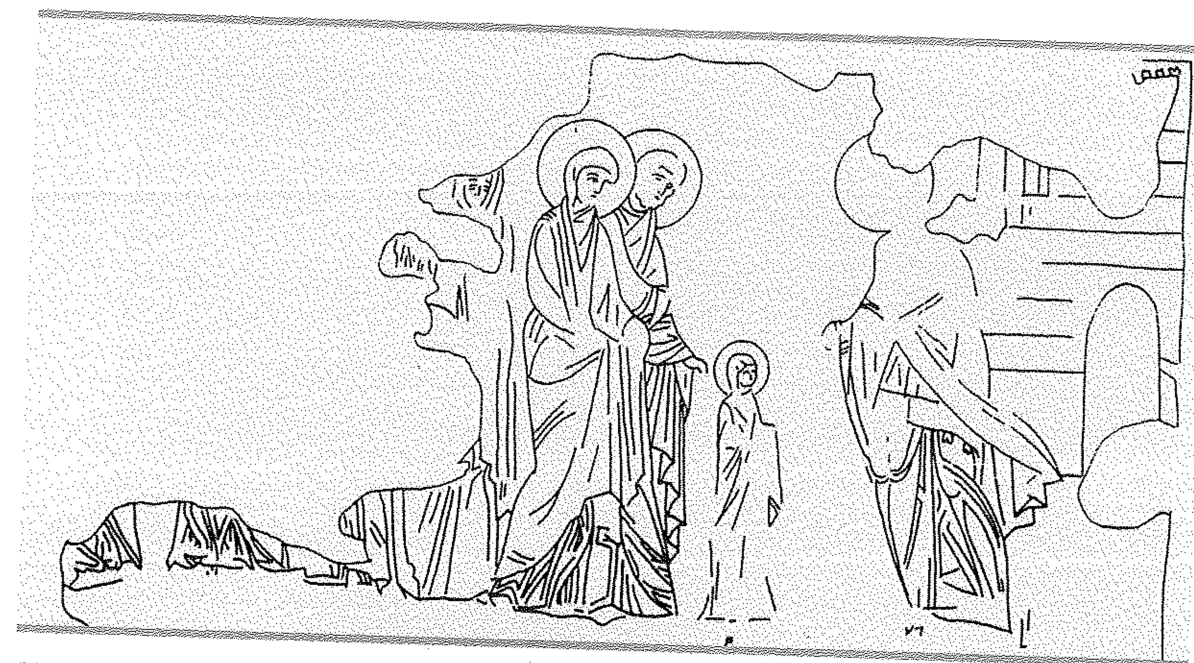
вор од ѕидините на храмот во Ерусалим, стои зад родителите на Богородица. Таа ѝ помага на девојката зад себе која го прескокнува бедемот околу храмот. Девојките кои се останати надвор се затскриени од високиот ѕид што ја дели композицијата. Претставувањето на Богородица на првосвештеникот Захариј (обележан со ова име) го извршуваат Јоаким и Ана. Во Хора во Константинопол, која исто така претставува специфично решение, групата девојки се упатуваат надвор од храмот кон околното зеленило.[44] Бидејќи композицијата не е насликана како затворена целина ниту во Хора ниту во Полошко, Јоаким и Ана не можеле да бидат сместени на крајот од поворката, зашто во тој случај би била загубена основната тематска нишка. Нема потреба да се истакнува дека композициите во Хора и во Полошко претставуваат два различни типа на тематско-пластично решение, што значи дека тие не можат да се вбројат меѓу познатите варијанти од XIV век.



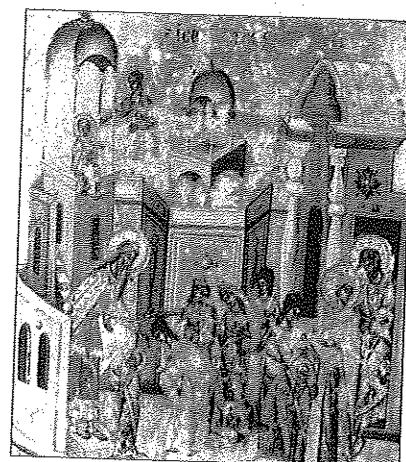
СЦЕНИ ОД ЦИКЛУСОТ ВОВЕДЕНИЕТО НА БОГОРОДИЦА, СВ. ЃОРЃИ, ПОЛОШКО, ДЕТАЛИ

Анализата на претставите со Воведението, изработени во текот на последните децении на XIII век и околу 1300 година, ги дава насоките на еволуцијата на претставата и ги открива модификациите на циклусот на Животот на Богородица, која ќе стане доминантна во византиското сликарство сè до средината на XIV век. Географската големина на просторот со сродни решенија за композицијата, почнувајќи од Градац во Србија до Митрополијата во Мист-

[44] P. A. Underwood, *The Kariye Djami*, 2 (1966), 119–122.



ВОВЕДЕНИЕТО НА БОГОРОДИЦА, СВ. СОФИЈА, ОХРИД (ЦРТЕЖ: Ѓ. ЦВЕТКОВИЌ И Б. МУКОСКИ)



ВОВЕДЕНИЕТО НА БОГОРОДИЦА, ИКОНА ОД ЦРКВАТА СВ. ДИМИТРИЈ, БИТОЛА

ра, како и хронолошката оддалеченост на споменициите со сродна иконографска структура, како што е структурата на циклусите од Градац, Охрид и Калениќ, само ја потврдуваат потребата од покомплетни истражувања на сцените кои му припаѓаат на циклусот на Животот на Богородица и, особено, на Воведението во рамките на циклусот и во еден поширок литургиски контекст.

LA PRESENTATION DE LA VIERGE AU TEMPLE DANS L'ICONOGRAPHIE BYZANTINE A LA FIN DU XIIIEME SIECLE ET AUX ENVIRONS DE 1300

Résumé

L'auteur de cette étude observe la scène de la Présentation de la Vierge au Temple dans l'église Sainte-Vierge-Perivleptos (Saint-Clément) à Ohrid (1294/95) dont la solution, d'après lui, est importante dans la structure de cette scène dans l'art du style byzantin de la deuxième moitié du XIIIème siècle et aux environs de 1300. Etant donné que la dédicace de ce temple est liée exactement à cette fête (la Présentation de la Vierge au Temple), l'importance de cette peinture est considérable. A partir de cette composition de l'église portant le même nom, l'auteur en suit le développement jusqu'aux exemplaires plus caractéristiques créés au XVIIIème siècle. On prête plus particulièrement attention à la peinture des jeunes filles israélites présentes pour animer la Vierge lors de l'acte de sa séparation de ses parents et de son entrée au temple de Jérusalem. En même temps, on suit la peinture et la position de Joachim et d'Ana dans le cortège, avant et après la Vierge. A ce sujet, on fait des comparaisons avec les exemplaires de l'église à Gradac, à Arilje, à Protaton, à Sušica aux environs de Skopje (près du monastère de Marko), à Zaum à Ohrid, de l'église Saint-Georges-Pološko près de Kavadarci, tous datant de la deuxième moitié du XIIIème et de la première moitié du XIVème siècle. L'exemplaire de l'église Sainte-Sophie d'Ohrid datant du XIème siècle est reproduit (en dessin) pour la première fois. Il existe aussi une analyse particulière du groupement des jeunes filles israélites, de leur taille et de leur alignement sur la taille des parents Joachim et Ana. On observe également la position de la petite Marie-la Vierge lors de sa séparation des parents ; ensuite son accueil par l'archiprêtre Zacharie et l'apparition de l'ange après son entrée au temple. A travers les exemplaires susmentionnés, l'auteur veut expliquer les variantes et les changements dans la haute phase de l'art des Paléologues (Gradac, Vierge-Perivleptos à Ohrid, Arilje) par rapport aux compositions peintes dans les décennies suivantes.

Dans la deuxième étape du développement, on a commenté les représentations de Žiča, de l'église Royale à Studenica, à Gračanica, à Kučevište, à Karan, dans les églises Sainte-Vierge-Hodighitria et Saint-Demetrius au Patriarcat de Peć et à Matejče. L'auteur observe plus particulièrement l'exemplaire de l'église Panaghia-Kubelitissa à Castoria dans le processus du développement de la scène au XIIIème siècle. L'exemplaire de Bitola datant du XVIIIème siècle est traité dans le cadre du renouveau du « classicisme » de l'époque de l'activité du peintre David.



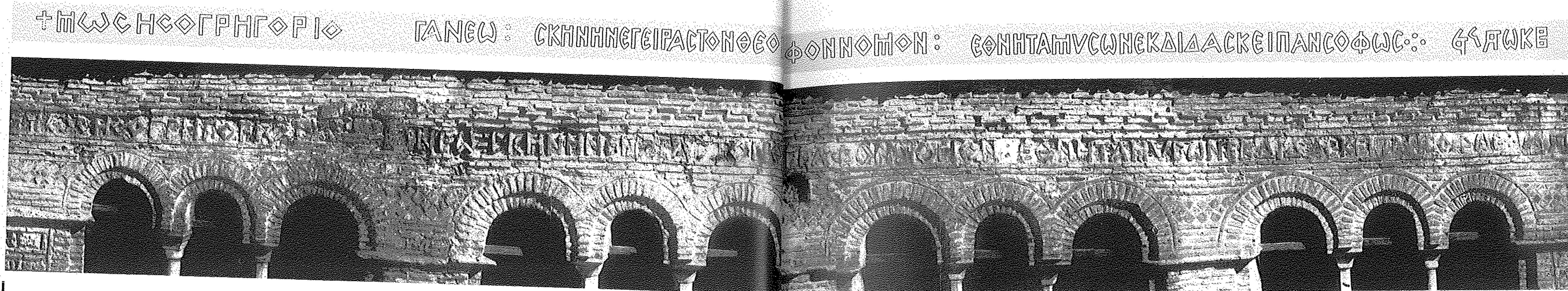
ГРИГОРИЕВА ГАЛЕРИЈА, ЦРКВА СВ. СОФИЈА, ОХРИД

ПРИЛОЗИ ЗА ПРОУЧУВАЊЕ НА СВ. СОФИЈА ОХРИДСКА ВО XIV ВЕК

Во историско-уметничкото проучување на Охридската катедрала, пред и по нејзината конзервација, вниманието на поширокиот круг истражувачи беше посветено, главно, на постариот живопис на црквата, од времето на архиепископот Леон. Меѓутоа, нема никакво сомнение дека значењето на архитектурата и на сликарството на двете припрати на Св. Софија, во познавањето на една толку богата и сложена уметничка епоха како што е уметноста на XIV век, може да се мери со местото и со улогата што ја има постариот живопис во проучувањето на сликарството од последните децении на Македонската династија. Прилозите, коишто се однесуваат на декорацијата на нартексот и на хронологијата на надворешната припрата и на Оливеровата капела, се пишувани со намера да послужат за поцелосно, монографско објавување на западниот дел на архиепископскиот храм.

1. Ктиторскиот натпис на архиепископот Григориј I на фасадата на надворешната припрата

Ктиторскиот натпис, изведен од тула на западниот фасаден ѕид на надворешната припрата соопштува податоци што се од особено значење за изучување на надворешната припрата на Охридската катедрала: годината на нејзиното подигнување, името на нарачателот, архиепископот Григориј I и смислата на неговиот ктиторски зафат. Иако овој натпис, забележан уште од првите истра-



кувачи на средновековниот Охрид, повеќепати е објавуван,[1] неговото значење за познавањето на големиот споменик од градителската култура на Палеолозите, сè уште не е докрај истражен. Укажувањето на податоците од натписот би можело да го прошири сознанието за времето на подигнувањето на надворешната припрата и за личноста на нејзиниот ктитор, архиепископот Григориј I.

Уште од првото објавување на натписот се провлекува и несогласувањето околу годината на подигнувањето на припратата на Григориј I, а се чини дека само отстранувањето на еден пропуст во читањето на текстот може да овозможи поцелосно согледување на времето кога катедралата на охридскиот архиепископ ја добила својата монументална завршница во западниот дел на градбата.

Првите истражувачи на Св. Софија, последователно, погрешно го даваат крајот на натписот: наместо ѕѡкв (6822 = 1313/4), читаат ѕѡкє (6825 = 1316/7).[2] Овој пропуст прв го забележал Г. Мије, кој инсистирал на потребата од исправка,[3] но, другите публикации со објавениот натпис повеќе влијаеле, така што, најчесто, како година на подигнување на надворешната припрата се зема 1317.[4] Со отстранувањето на колебањата околу годината на подигнувањето на припратата и со утврдувањето на фактот дека работите врз неа се завршени 1313/14 година, се доаѓа до заклучокот за постоењето на заемна врска меѓу трите настани: доаѓањето на Григориј I на архиепископскиот престол, указот на Андроник II на Охридската црква од 1312 и подигањето на припратата на Григориј I.

Почетокот на втората деценија на XIV век во животот на Охридската архиепископија е одбележан со настојувањата, по надминувањето на долгата, исцрпувачка воено-политичка криза во Византија, која оставила тешки последици речиси во сите покраини на Царството, да се средат приликите во старата црковна институција.[5] Акциите на антивизантискиот сојуз на Карло Валоа, кому му се придружил и кралот Милутин,[6] неколку години (1306–1310) претставувале голема опасност за династијата на Палеолозите, така што сите напори на Андроник II биле насочени кон спречување на силите на латинскиот претендент на цариградскиот престол. За време на оваа криза, значаен дел од охридската диецеза, исто така, бил изложен на разурнувања, што предизвикало тешки последици во многу области од животот.

КТИТОРСКИ НАТПИС НА АРХИЕПИСКОПОТ ГРИГОРИЈ I НА ЗАПАДНАТА ФАСАДА ОД НАДВОРЕШНАТА ПРИПРАТА (ЦРТЕЖ: Ѓ. КРСТЕВСКИ)

---

1 Натписот го објавуваат: Архимандритъ Антонинъ, *Изъ Румелiй,* Спб 1886, 60, Т. V; А. Шоповъ и Г. Стрѣзовъ, *Кодексъ на Охридската патриаршия,* Сборникъ на народни умотворения, Наука и книжнина, кн. X, София 1894, 570–571, H. Gelzer, *Der Patriarchat von Achrida,* Leipzig 1902, 14.

2 Ibid.

3 G. Millet, *L'école grecque dans l'architecture byzantine,* Paris 1916, 10, 126, 177, 179.

4 Й. Ивановъ, *Български старини изъ Македония,* София, 1908, 211, 1931[2], 34 и Ив. Снегаров, *История на Охридската архиепископия,* том I, София 1995, 213 најмногу влијаеле на историографијата.

5 За состојбите во Византија в. Г. Острогорски, *Историја Византије,* Београд 1958, 462–464.

6 А. Убичини, *Уговор о савезу и пријатељству међу Карло од Валоа и посланицима српског краља Уроша, потписан 27. марта 1308. у Абати код Мелена*, Гласник Српског ученог друштва, књ. X, св. XXVII, Београд 1870, 310–327; Ст. Станојевић, *Краљ Милутин, Годишњица Н. Чупића,* књ. XLVI, Београд 1937, 20–22; К. Јиричек, *Историја Срба*, Београд 1952, 197–8; М. Динић, *Однос између краља Милутина и Драгутина*, Зборник радова Византолошког института, књ. 3, Београд 1955, 62–64.

Во новата етапа на консолидација и помирен развиток, Андроник II можел да ѝ посвети поголемо внимание на Охридската архиепископија, која претставувала значаен фактор како во поглед на влијанието на владетелот врз нејзините епархии, така и во односите со соседните јужнословенски држави. Сега може со сигурност да се утврди дека указот на Андроник II на Охридската црква од 1312 година е издаден за време на архијерејство на Григориј I, и тоа во времето на градењето на надворешната припрата. Текстот на указот наведува на помисла дека материјалните услови во Охридската архиепископија во 1312 година[7] не биле поволни, а дека до издавањето на овој документ дошло по барање или по сугестија на Григориј I, кој, не многу пред тоа ја презел Охридската катедра.[8] Во указот на Андроник се наведува дека државните чиновници незаконски собирале црковни приходи од епархиите додека Охридската црква била вдовица, без поглавар, или по смртта на архијереите во епископиите, додека нивните места за определено време биле испразнети. Присвојувањето на црковните приходи или на инвентарот на црковните лица од страна на чиновниците, се осудува како недозволен чин, а на лицата коишто во иднина би се вплеткувале во материјалните права на клерот царот им се заканува со строги мерки.[9]

Указот на Андроник покажува дека новиот архиепископ (Григориј I) наишол на појави на узурпирање на црковното право за време на периодот додека Охридската црква била без вистински поглавар. Андроник II го избрал Григориј I, мошне угледен, образован и нему верен човек, како личност којашто ќе ги среди состојбите во Охридската црква по спомнатата криза. Тешко е да се каже дали материјалните тешкотии на Архиепископијата произлегувале и од трошоците за изградбата на припратата, но, ни се чини дека проширувањето на катедралата и нејзиното пополнување со инвентар не е поврзано само со ктиторството на Григориј I, туку дека во таа акција значително учество имала и Охридската црква како целина.

Личноста на архиепископот Григориј I е тесно поврзана со создавањето на концепцијата на надворешната припрата и нејзината реализација. За ова архитектонско дело, кое се вбројува во најдобрите решенија на нартекси во византиската архитектура, одамна се искажани високи оценки.[10] Кога станува збор за цариградско-солунското потекло на нејзината концепција, вестите за Григориј I значително придонесуваат да се сфатат културните врски на овој угледен жител на Цариград, а со тоа и неговите можности да ги ангажира најдобрите соработници во проектирањето и изградбата на припратата. Во историјата на Охридската архиепископија одвај би можело да се најде личност која имала толкава поддршка на династијата, како што е случајот со Григориј I. Тој ја уживал наклоноста на царот Андроник II, кој му ја подарил манастирската црква Богородица Психосострија во Цариград, а подоцна, за време на династичките борби со Андроник III, му доверил и мисија во преговорите. Според желбата на Андроник II, Григориј I патувал како пратеник на состанокот во Ригион во 1327 година, заедно со Теодор Ксантопул и други претставници на високиот клер и на Сенатот.[11] Иван Снегаров истакнува дека стариот цар изразил недоверба во посредувањето на цариградскиот патријарх, инсистирајќи, притоа, на учеството на Григориј I во преговорите.[12] По повод состанокот во Ригион, Јован Кантакузин, идниот цар, го спомнува Григориј I како мудар и образован човек.[13] Пријател на овој истакнат охридски архиепископ бил и големиот логотет Теодор Метохит, една од најзначајните личности на своето време. Тој му посветил песна на Григориј I по повод неговата оставка на охридскиот црковен престол, фалејќи ги заслугите и доблестите на својот пријател.[14]

---

7 Ив. Снегаров, *Историја на Охридската архиепископия*, 159–160.

8 Личноста на Григориј I не била со сигурност поврзана со указот на Андроник, бидејќи не се знаело дали во 1312 година тој бил охридски архиепископ. Исправката на датирањето покажува дека Андроник II го издал указот на Архиепископијата за време на Григориевото архијерејство.

9 Ив. Снегаров, *Историја на Охридската архиепископия*, 159.

10 М. Злоковић, *Старе цркве у области Пресе и Охрида*, Старинар, књ. III, (за 1924. и 1925.), Београд 1925, 125–127; Б. Чипан, *Конзерваторски радови на архитектури, Конзерваторски радови на цркви Св. Софији у Охриду*, Београд 1955, 25–27; Ђ. Бошковић – К. Томовски, *Средновековната архитектура во Охрид*, Зборник на трудови, Охрид 1961, 81–82.

11 R. Janin, *La géographie ecclésiastique de l'Empire byzantin, Les églises et les monastères*, Paris 1953, 252, зборува за документи што се однесуваат на црквата Св. Богородица Психосострија во Цариград која Андроник II му ја подарил на архиепископот Григориј I. В. Ј. Ђурић, *Иконе из Југославије*, Београд 1961, 22–23 укажа на можноста дека литиските икони со претставите на Христос и Богородица Психосострија стигнале во Охрид од матичната црква во Цариград. За состанокот во Ригион сп. J. Kantakuzeni, vol. I, Bonnae 1828, 226.

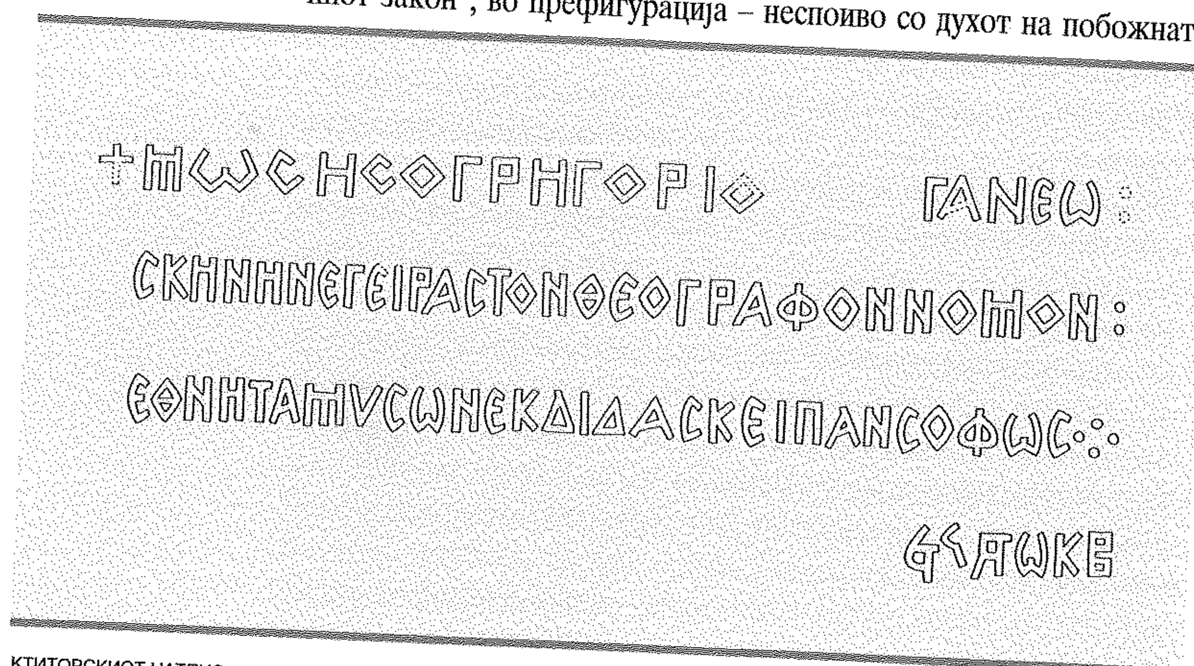
12 Ив. Снегаров, *Историја на Охридската архиепископия*, 260.

13 H. Gelzer, *Der Patriarchat von Achrida*, 14.

14 K. Krumbacher, *Geschichte der Byzantinischen Literatur*, München 1897, 553.

За да се разбере ангажирањето на охридскиот архиепископ под византиска управа во сите области, па и во негувањето на црковната уметност, од особен интерес е содржината на натписот на фасадниот ѕид на припратата. Текстот на овој натпис е подложен на метричка рима: три стиха на ѕидот се издвоени со точки затоа што образуваат строфа; во тој облик и го даваме, со незначителни дополненија и исправки на поранешните читања[15].

Во овој натпис архиепископот Григориј I, подигнувајќи ја скинијата во која „семудро ги поучува мизиските народи на богописаниот закон", во префигурација – неспоиво со духот на побожната



КТИТОРСКИОТ НАТПИС РАСПОРЕДЕН ВО СТИХОВИ

скромност – се споредува себе си и своето дело со Мојсеј и неговата скинија. Теофилакт, во еден од своите канони, пишува дека Климент, како нов Мојсеј „палицеју словес" го разделил немирното море,[16] а Димитриј Хоматијан во краткото (пролошко) житие, спомнува дека книгите напишани со негова рака се почитуваат како богописаните плочи на Мојсеј.[17] Текстовите на овие архиепископи-писатели претставуваат основа на големата Климентова служба, на која и Григориј I подоцна ѝ ги додал своите стихири.[18]

[15] Й. Ивановъ, *Българскu сшарини изъ Македония,* 34, даде досега најцелосно читање на натписот.

[16] Г. Баласчевъ, *Климентъ ейископъ словѣнски,* София, 1898, 13.

[17] Ibid., 25.

[18] За архиепископот Григориј I како книжевник сп. Ив. Снегаров, *Историја на Охридскаша архиейискойија,* 283–284; Г. Баласчевъ, *Климентъ,* LXV.

Според зборовите на Теофилакт, народот во чија средина дејствувал Климент бил груб, а свештениците, коишто не го разбирале грчкиот јазик, биле прости, па затоа неговиот мисионерски подвиг во Панонија и Мизија бил рамен на подвигот на Мојсеј, кој го предводел и го избавувал еврејскиот народ.[19] Славејќи го Климентовото мисионерство, образованите архиепископи, како Теофилакт или Григориј I, сметале дека нивното дејствување меѓу „Мизијците" е продолжување на Климентовото дело. Споредувањето со Мојсеј за Григориј I е карактеристично и во друг поглед: иако архиереј, тој не се споредувал со некои старозаветни свештеници,[20] туку со Мојсеј, предводникот на еврејскиот народ. Суштинската смисла на Григориевата споредба со Мојсеј се состои во убедувањето дека охридскиот архиепископ не е само архијереј, туку и предводник, мисионер, кој во „варварската" средина има многу позначајна улога отколку еден црковен великодостојник, поглавар на автокефална црква.

Во натписот на Григориј I суштински е соопштено сфаќањето на охридските архиепископи за нивното дејствување за целото време на византиската управа. Тоа, според нивното мислење, било израз на политиката на Царството спрема Охридската црква. Во таа политика се разбирливи и настојувањата, црковното средиште, кое своето постоење го поврзувало со правата и значењето на Првојустинијанската црква, да биде украсено со храмови достојни на неговата моќ. Оценката на улогата на Григориј I, сепак, не може да се изведе само од неговата поврзаност со династијата и со друштвото од престолнината. Тој долго ја држел охридската катедра и, слично на неговите големи претходници, го негувал култот на словенскиот просветител Климент Охридски, опевајќи го во своите состави.[21] Заслугата на Кирило-Методиевата мисија во христијанизацијата на Словените, сознанието дека моќта на охридското црковно средиш-

[19] Г. Баласчевъ, *Климентъ,* 13.

[20] В. Ј. Ђурић, *Три догађаја у срйској држави XIV века и њихов одјек у сликарсшву,* Зборник за ликовне уметности, 4, Нови Сад 1968, 91–93 (со пообемна литература) ги обработува префигурациите на старозаветните личности низ делата од средновековната книжевност и уметност во Србија и во Македонија.

[21] Делата на охридските архиепископи посветени на Климент Охридски и на Седмочислениците, по грчкото москополско издание, ги објави Г. Баласчевъ, *Климентъ,* врз основа на словенскиот превод што е пронајден во Струга.

те е втемелено со Климентовата и Наумовата работа, биле непрекинато присутни во животот на Охридската архиепископија.[22] Теофилакт Охридски, составувајќи ја Климентовата биографија, ги користел текстовите на Охридската книжевна школа, додека Димитриј Хоматијан ги познавал финесите на словенскиот јазик. Стихирите на Григориј I, како и составите на Теофилакт, Хоматијан и Кавасила, посветени на словенските Седмочисленици и на Климент Охридски, пред сè,[23] ја илустрираат поврзаноста на овие архијереи со културно-историските наследства на словенската паства, што ѝ дава особен печат на културната надградба на охридската црковна институција.

2. *Илустрацијата на канонот на Дамаскин на Успението на Богородица во калотата на нартексот*

Можноста да се сфатат основните нишки на идејната замисла на сликарството на катот на нартексот на Св. Софија, како заокружена, единствена целина, би била мошне ограничена без познавање на декорацијата над централниот дел на овој простор. Поголеми фрагменти од фреските, забележани за време на конзерваторските работи под покривот на нартексот, за жал, останаа затскриени во конечната презентација на споменикот, а и речиси непристапни за проучувачите. Остатоци од две композиции се зачувани на заоблените делови на сводните ѕидови на источната и на западната страна на старата калота, урната за време на турските интервенции врз Св. Софија.

Целиот западен дел на калотата го зафаќала претставата илустрирана според текстот од вториот канон на Јован Дамаскин на Успението на Богородица, досега позната уште само по еден пример, од Богородица Левишка во Призрен, каде што оваа сцена е целосно зачувана.[24] Охридската илустрација на оваа многу ретка претстава е уништена во долниот дел, за време на поврзувањето на

[22] Ц. Грозданов, *О портретима Климента Охридског у охридском живопису XIV века,* Зборник за ликовне уметности, 4, Нови Сад 1968, 117.

[23] Ив. Снѣгаровъ, *Скопска епархия,* Годишник на Софийския университетъ, VI, Богословски факултетъ, София 1938, 107.

[24] Д. Панић, *Богородица Љевишка,* Београд 1960, 14; С. Радојчић, *Старо српско сликарство,* Београд 1965, 95.

северниот и на јужниот полузаоблен свод на нартексот, по рушењето на калотата со која исчезнал и горниот дел од сликата, влегувањето на Богородица низ небесните порти.

Во средината на композицијата е насликан Јован Дамаскин, авторот на канонот, свртен кон девојки кои пеат и свират; со подигната десна рака познатиот мелод им дава такт. Лево од Дамаскин се наоѓаат група девојки свртени кон него, на чело со пророчицата, која, за разлика од својата придружба, е насликана со нимб околу главата. Пророчицата Маријам, Ароновата сестра, доследно на старозаветниот текст, пред себе држи тапан (Мојсеј, Втора кн., 15, 20). Првата девојка зад пророчицата свири на харфа, последната на псалтерион, додека другите девојки, распоредени меѓу нив, со пеење ги следат инструментите.[25] Пред пророчицата е издвоена само една девојка со лаута, со главата свртена кон Маријам. Овој дел од композицијата ја илустрира првата стихира од првата песна на канонот на Дамаскин. Дѣвы ѡтрокѡвицѧ съ маріамıею пророчицею пѣснь исхоꙋдꙋю нынѣ восклікните...[26]

Апостолите се насликани во групи, зад фигурата на Дамаскин. Во оваа поворка Тома е дискретно издвоен од другите апостоли и наведнат над празниот гроб на Богородица, кој на охридската претстава е уништен. Другите апостоли, возбудени, живо гестикулирајќи, му приоѓаат на Богородичиниот саркофаг, што е доследно илустрирано според текстот на првата стихира на третата песна од овој канон Славніи апостоли оужасно прикасахꙋсѧ рꙋками...

Горниот дел од композицијата, „селение“ на Богородица на небото, е речиси сосема пропаднат: на сегментот на божествената светлина која се витка нагоре се забележуваат само остатоци од нозете на Богородица и отворената врата на небото. Ако во канонот на Дамаскин се побара текстуалната основа за овој дел од сликата, ќе се најде во втората стихира од четвртата песна: Взѧшасѧ двери небесныѧ и аггели воспѣша...

Помеѓу призренската и охридската илустрација на канонот на Дамаскин речиси и нема никакви разлики: очигледно е дека и двете сцени коишто се засега единствено познати во византиската уметност, имаат заеднички пример во постара илустрација, која не била

[25] R. Pejović, *Instrument de musique dans l'art serbo-macedonien et byzantin,* Actes du XIIe Congrès international d'études byzantines, Tomes II, Ohrid – Beograd 1964, 595.

[26] Минія мѣсяцъ августъ, Кіев, аѡчд года (издание на Киевско-печерската лавра).



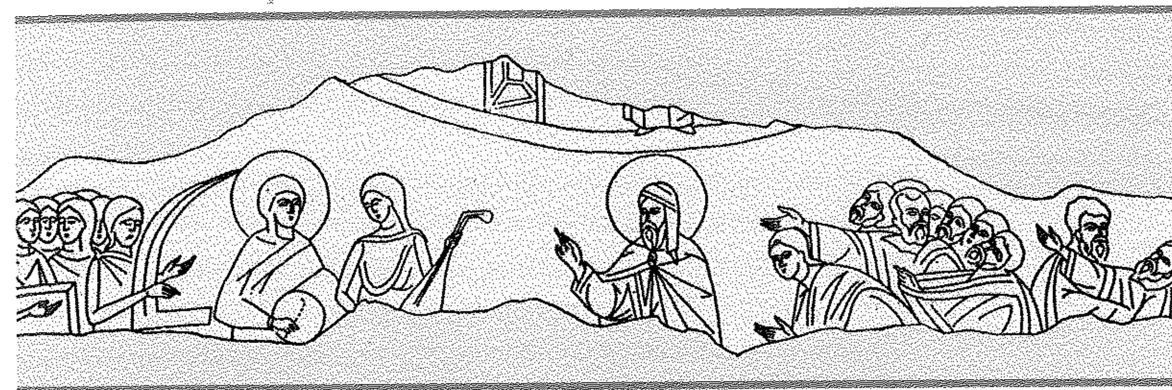
ИЛУСТРАЦИЈА НА КАНОНОТ НА ЈОВАН ДАМАСКИН, УСПЕНИЕТО НА БОГОРОДИЦА, ЦРКВА БОГОРОДИЦА ЛЕВИШКА, ПРИЗРЕН

предмет на нови композициски варирања, каков што е случајот со сликарското преобратување на другите поетски текстови.[27] Сличноста или совпаѓањето на двете композиции овозможува да се дополни претставата за уништените делови на охридската фреска. Еден детаљ, кој посебно привлекува внимание на призренската фреска – апостол Тома со појасот на Богородица над празниот саркофаг – бил, најверојатно, насликан и во Охрид, на што укажува целосно истата положба на младиот апостол и на едната и на другата претстава. Веднаш треба да се подвлече дека појавата на Тома меѓу апостолите, со појасот на Богородица, не се спомнува во канонот на Дамаскин на Успението на Богородица.

Со структурално расчленување на призренската и на охридската илустрација може да се констатира дека нејзиниот основен дел го сочинува сцената на Вознесението на Богородица, на која ѝ е додадена фигурата на Јован Дамаскин и група девојки со старозаветната пророчица Маријам. По првите навестувања во циклусот на смртта на Богородица од охридската Перивлепта,[28] во призренската композиција се појавува најстариот, целосно вообличен примерок на Вознесението на Богородица во византиското сликарство.[29] Фигуративното обликување на Вознесението на Богородица врз основа на текстот на Дамаскин, само по себе наложува и преиспитување на мислењата за оваа композиција, како позајмена од западната уметност. Поставувајќи го прашањето коешто произлегува од призренската и охридската илустрација на канонот на Успението на Богородица, ќе изнесеме само некои забелешки коишто би можеле да придонесат за разрешување на овој вонредно значаен проблем.

[27] Ц. Грозданов, *Илуситрација химни Богородичиног акаиситиа у цркви Св. Богородице Перивлеиите у Охриду,* Зборник Светозара Радојчића, Београд 1969, 49.

[28] П. Миљковиќ–Пепек, *Делоиио на зографиите Михаило и Еуиихиј,* Скопје 1967, 111.



ИЛУСТРАЦИЈА НА КАНОНОТ НА ЈОВАН ДАМАСКИН, УСПЕНИЕТО НА БОГОРОДИЦА, ЦРКВА СВ. СОФИЈА, ОХРИД

Канонот на Дамаскин посветен на Успението е испеан во празничен дух. Во него се изразува радоста што Христос ја зел мајка си кај себе, на небото, а во тоа е содржана и суштината на празникот. Ниту во еден стих од својот канон Дамаскин не ја спомнува тагата на апостолите над одарот на Богородица; затоа претставата на претходно образуваната композиција на Успението не можела да се земе како карактеристичен израз на празничниот, свечен тон, со кој се проткаени стиховите на овој мелод. Авторот на „Изворот на сознанието", писател кој го сумирал богословското наследство на своите претходници, ги познавал и запишаните преданија за смртта на Богородица, кои, впрочем стојат во поттекстот на неговото поетско кажување.[30] Во шестата песна на канонот, Дамаскин, опевајќи го Христос кој ја прима душата на Богородица, го спомнува и земањето на „нетлејното тело" на Богородица од гробот, по погребувањето. Треба посебно да се истакне дека во ирмосот на шестата

[29] Во Призрен, како и подоцна во Св. Софија Охридска, Богородица се вознесува на небото над својот гроб, што претставува целосно заокружување на композицијата на Вознесението на Богородица, додека во Перивлепта, во Св. Никита и во Нагоричане, епизодите што го сугерираат нејзиното вознесување се вткаени во централната претстава на Успението.

[30] Л. Мирковић, *Хеоршологија,* Београд 1961, 52.

песна, тридневниот престој на пророкот Јон во утробата на китот се споредува со тридневното останување на телото на Богородица во гробот. Еден друг текст на Дамаскин, хомилијата на Успението на Богородица, ја покажува и неговата упатеност во сите поединости околу смртта на Богородица, искристализирани во верувањето по Третиот вселенски собор. Во оваа хомилија Дамаскин ги искористил вестите на Јувенал, ерусалимски архиепископ, од кого царицата Пулхерија ги барала земните остатоци на Богородица за да ги положи во Влахернскиот храм.[31] Покрај другите значајни соопштенија, во хомилијата се спомнува дека Тома не присуствувал на погребението на Богородица, па, пристигнувајќи три дена подоцна, сакал да му се поклони на нејзиното тело, но го нашол гробот празен; така и апостолите се осведочиле дека Христос го вознел нејзиното тело на небото. Може да се каже дека речиси сите елементи неопходни за обликување на композицијата на Вознесението на Богородица се содржани во канонот и во хомилијата на Јован Дамаскин. Ако текстуалната основа за нејзиното визуелизирање е содржана во спомнатите состави, врз чија основа е и илустрирана, може ли да се помисли дека композициската шема на оваа претстава е позајмена од старите или од истовремените сликари на истата тема во западната уметност?

Уште во првите споменици на сликарството на Палеолозите, композицијата на Вознесението на Богородица добила значајно место во циклусите за смртта на Богородица, појавувајќи се, притоа, во различни варијанти. Овие претстави, според нивните суштествени елементи, можат да се поделат во неколку групи. Во охридска Перивлепта, во Кралевата црква, во Дечани и во Матејче, Вознесението на Богородица е само навестено со сликата на саркофагот кон кој приоѓаат апостолите, зачудени што гробот е празен.[32] Друга варијанта се забележува во Св. Никита, во Старо Нагоричане и во Перивлепта во Мистра, каде што, во рамките на Вознесението на Богородица, над Христовиот лик, кој ја прима нејзината душа, е насликана и вознесената Богородица во мандорла, меѓу ангели, пред самите небески порти.[33] На илустрациите на канонот на Дамаскин од Призрен и од Охрид, најблиски им се сосема дефинираните претстави на Вознесението на Богородица во Грачаница и Љуботен.[34] На овие примероци ангелите се собираат околу празниот саркофаг, а над нив во мандорла се вознесува Богородица, опкружена со ангели.

Композициите на Вознесението на Богородица од Франција и Италија, за кои се смета дека влијаеле на појавата на оваа претстава во византиската уметност, суштествено се разликуваат од спомнатите примероци во Македонија, Србија и Грција. Разликите во содржината и во структурата на композицијата се толку многу нагласени, што не може да се дозволи можност за позајмување или за генетички врски. На француските композиции што ги наведуваат Л. В. Митровиќ и Н. Окуњев, па и на италијанските слики, вообичаена е претставата на апостолите околу саркофагот, уморни и сонливи, по тридневната служба над гробот на Богородица; меѓу апостолите се спуштија ангели кои ја прифаќаат драперијата под главата на Богородица и под нејзините нозе за да ја вознесат на небото.[35]

На спомнатите слики на вознесението на Богородица во византиското сликарство од почетокот на XIV век се забележува значително поинаква претстава: апостолите му приоѓаат на саркофагот возбудени, со нагласен израз на лицата, што е присутен во сите примероци. Бидејќи празниот гроб докажува дека Богородица се вознела, таа е насликана над саркофагот, меѓу ангели или кај небеските порти. Овој тип на композиција произлегува непосредно од текстовите на Јован Дамаскин, а неговата врска со западните примероци се заснова само врз фактот дека прикажуваат (различно) ист настан.

Мислењето дека појавата на епизодата со појасот на Богородица, којашто се провлекува речиси низ сите сцени на Вознесението на Богородица е од западно потекло, затоа што произлегува од текстот што е познат само во латинската верзија – а западните претстави на оваа тема се постари од византиските[36] – исто така треба да биде подложено на преиспитување.

Веќе одамна, вниманието на А. Вентури го привлече една композиција со појасот на Богородица постара од сите италијански

[31] Ibid.

[32] L. Wratislaw-Mitrović et N. Okunev, *La Dormition de la Sainte Vierge dans la peinture médievale orthodoxe,* Byzantinoslavica, III, Praha 1931, pl. VI, XII, XIII.

[33] П. Миљковиќ–Пепек, *Делото на зографите Михаило и Еутихиј*, сл. 41 и 42.

[34] L. Wratislaw-Mitrović et N. Okunev, *La Dormition,* pl. IX, X.

[35] E. Mâle, *L'art religieux XIII siècle en France,* Paris 1958, 248–256, fig. 127, 128, 129, 131; A. Venturi, *La madone, La represéntation de la Vierge dans l'art italien*, Paris s.a., 358–403.

[36] L. Wratislaw-Mitrović et N. Okunev, *La Dormition,* 154–155, 162, 165.

и француски претстави. Своето мислење за византиското потекло на оваа сцена го изнесе во врска со претставата на портата на црквата San Paolo fuori le mura, изработена во Цариград во 1070 година, како нарачка на една угледна куќа од Амалфи. На оваа порта, меѓу Големите празници, смртта на Богородица е замислена така што над нејзиниот одар, над саркофагот, на небото се вознесува пророкот Илија. А. Вентури смета дека Илија, кој качувајќи се во небеските височини, му ја фрла својата наметка на Елисеј, прикажан како старозаветен праобраз на Богородица која му го предава својот појас на Тома.[37]

Покрај латинската верзија на текстот за појасот на Богородица, што му се припишува на Јосиф од Ариметеја, треба да се спомне и верувањето дека во Влахернскиот храм во Цариград се чувал дел од нејзиниот појас.[38] Илустрацијата на предавањето на појасот на Тома е поврзана со композицијата Покровот на Богородица на портата на катедралата во Суздаљ од почетокот на XIII век,[39] што е одраз на угледната Влахернска црква, каде што, според верувањето, се чувале земните остатоци на Богородица.[40]

Споредувањата помеѓу сцените со појасот на Богородица во западната и во византиската уметност покажуваат дека малобројните примероци од Италија и Франција не можеле да влијаат ниту врз структурата, ниту врз содржината на претставите од Македонија и од Србија. Во византиското ѕидно сликарство оваа тема е подложена на многу побогата и поразновидна разработка отколку што тоа е случај со западните примероци. Во охридската Перивлепта, Богородица и Тома се сретнуваат во облаците, над Успението, во Старо Нагоричане Богородица му го предава појасот на Тома пред да влезе во отворените небески двери.[41] Во Богородица Левишка, а веројатно и во Св. Софија, Тома го држи појасот на работ од празниот саркофаг (откако им го покажал на апостолите), а во Грачаница и во Љуботен се појавува пред изненадените апостоли со нејзиниот појас во рацете.[42] Над илустрацијата со празниот гроб во Дечани,

[37] A. Venturi, *La madone*, 402–404.

[38] Л. Мирковић, *Хеорӣологија*, 57.

[39] L. Wratislaw-Mitrović et N. Okunev, *La Dormition...*, 151.

[40] Л. Мирковић, *Хеорӣологија*, 52, 57.

[41] П. Миљковиќ–Пепек, *Делоӣо на зографиӣе Михаило и Еуӣихиј*, сл. 40 и 42.

[42] L. Wratislaw-Mitrović et N. Okunev, *La Dormition*, pl. IX, X.

во подолг наративен натпис, се спомнува отсуството на Тома од погребението на Богородица.[43] На постарите или на едновремените, инаку мошне ретки, западни примероци (Сполето, Кајсер Фридрих Музеум бр. 109, Кабестања),[44] се забележува само еден тип на оваа сцена: Богородица, опкружена со божествена светлина, вознесувајќи се, му го предава својот појас на Тома. Создавањето наполно нови композиции што се однесуваат на легендата за Богородичиниот појас и нивната појава во циклусот за смртта на Богородица и посебно во нејзиното вознесение, се дел од пошироката појава на воведувањето нови теми во уметноста на XIII и XIV век, преку илустрирани дела од црковната поезија. Истражувањето на влијанијата на најзначајните поетски дела, пред сè на Никифор Калист и на Манојло Фил, на сликарската декорација од овој период, ќе донесе и многу поцелосни сознанија за заемниот однос меѓу текстот и сликата и модифицирањето на порано образуваните композиции.

Илустрацијата на канонот на Дамаскин и остатоците од фреските на источната страна на калотата во Св. Софија Охридска[45] покажува дека декорацијата на издигнатиот дел над внатрешната припрата била посветена на Богородица. Дамаскиновата композиција во калотата е фланкирана со претстави на Третиот и Четвртиот вселенски собор, насликани на јужната и на северната страна на сводот, поврзувајќи се така во заокружена идејна целина. Познато е дека Третиот вселенски собор ја прифатил формулацијата за Марија како Богородица, отфрлајќи го рационалистичкото сфаќање на Несториј за подоцнежното боженско овоплотување на Христовата човечка природа. Дефинирањето на догмата за двете природи на Христос „неделливи, но и неспоиви“ на



ЈОВАН ДАМАСКИН ОД ИЛУСТРАЦИЈА НА КАНОНОТ НА ЈОВАН ДАМАСКИН НА УСПЕНИЕТО НА БОДОРОДИЦА, ЦРКВА СВ. СОФИЈА, ОХРИД

[43] В. Петковић, *Дечани*, Београд 1941, 31–32.

[44] G. Kaftal, *Saints in italian Art*, Sansoni–Florence 1965, fig. 1.261; E. Mâle, op. cit., 258.

[45] На источната страна на калотата се забележуваат остатоци од фигурата на Богородица со големи димензии; поради оштетеноста и тешкиот пристап кон овој дел од црквата, не бев во можност да ја утврдам содржината на композицијата, којашто, инаку, ѝ е посветена на Богородица.

Четвртиот вселенски собор во Халкидон (451 г.) придонесе за поголемо осознавање и редигирање на преданијата за смртта и вознесението на Богородица. За време на заседавањето на Вселенскиот собор во Ефес (431 г.) бил отворен гробот на Богородица во Гетсиманија[46] и, бидејќи нејзиното тело го немало, потврдено е верувањето дека Христос ја вознесол мајка си на небото, како *Богородица*, бидејќи преку неа се овоплотил. Одлуките донесени на Третиот и на Четвртиот вселенски собор, отворањето на гробот и интересирањето за нејзините земни остатоци (погребните пелени, мафорионот, појасот) претставуваат богословско-историска основа, успението и вознесението на Богородица да се направат разбирливи и неминовни. Затоа е разбирливо што и авторот на илустрираниот канон, Јован Дамаскин, во втората хомилија посветена на успението на Богородица користел вести од средината на V век, пред сè од соопштението на Јувенал Ерусалимски, еден од водечките архијереи на Четвртиот вселенски собор.

Делумното познавање на декорацијата на калотата придонесува да се сфатат идеите што ја проникнуваат сликарската целина



АПОСТОЛИТЕ ОД ИЛУСТРАЦИЈА НА КАНОНОТ НА ЈОВАН ДАМАСКИН НА УСПЕНИЕТО НА БОГОРОДИЦА, ЦРКВА СВ. СОФИЈА, ОХРИД

на работилницата на Јован Теоријан на катот на нартексот на Св. Софија. Претставите на Вселенските собори, тесно поврзани со сцените на Давидовото покајание и визијата на Петар Александ-

[46] L. Wratislaw-Mitrović et N. Okunev, *La Dormition...*, 155.

риски,[47] во охридската катедрала добиваат нова поцелосна идејна димензија со композициите во калотата посветени на Богородица. Смислата на оваа голема декоративна целина од околу 1350 година ќе биде предмет на разгледување во посебна расправа за живописот во Охридската катедрала од XIV век.

3. Портретот на Крајко и датирањето на Оливероватa капела

Со идентификацијата на портретот на деспотот Оливер и членовите на неговото семејство во капелата на св. Јован Претеча на северните скали на Св. Софија, отпаднаа претпоставките дека тука било насликано семејството на Душан, како што се мислело претходно.[48] Меѓутоа, притоа изостана идентификацијата на портретот на еден од Оливеровите синови, што подоцна доведе до повеќе забуни во определувањето на хронологијата на настанувањето на оваа капела, на нејзиното сликарство и, особено, за времето на добивањето на Оливеровата деспотска титула.[49]

Низата портретирани личности што ја образуваат ктиторската композиција ја зафаќа првата зона од западниот ѕид и завршува на северниот ѕид со фигурата на крилест Јован Претеча, ктиторовиот патрон кому му е посветена капелата. На западниот ѕид се насликани Дамјан, Оливеровиот син, покрај мајка му Ана Марија,

[47] В. Ј. Ђурић, *Св. Софија*, X, обрна внимание на потписот на мајсторот Јован Теоријан; С. Радојчић, *Фреска Давидовог покајања у охридској Св. Софији*, Старинар, н. с., IX–X, Београд 1959, 133–136, подетално го разгледува односот на претставата на Давидовото покајување и циклусот на Вселенскиот собор.

[48] Ив. Снегаров, *История на Охридската архиепископия,* 340–341 и Ђ. М. Зиси, *Св. Софија у Охриду*, Старинар, књ. 6, Београд 1931, 130, претпоставувале дека во капелата на св. Јован Претеча било претставено семејството на Душан. Ђ. Бошковић, констатирал дека е насликан деспотот Оливер со семејството и со архиепископот Никола, сп. *Неколико натписа са зидова средњевековних цркава,* Споменик СКА, LXXXVII, Београд 1938, 13–15.

[49] Ј. Ковачевић, *Средњовековна ношња балканских Словена,* Београд 1953, 51–52, Ђ. Стричевић, *Једна хипотеза о титуларном имену српских деспота XIV века,* Старинар, књ. VII–VIII, Београд 1958, 120; Б. Ферјанчић, *Деспоти у Византији и јужнословенским земљама,* Београд 1960, 161, обрна внимание дека Оливерова капела не можела да биде направена пред 1346, бидејќи на охридската фреска Јован Оливер е потпишан како деспот.



КТИТОРСКА КОМПОЗИЦИЈА НА ДЕСПОТ ЈОВАН ОЛИВЕР, ЦРКВА СВ. СОФИЈА, ОХРИД

потоа деспотот Јован Оливер и современиот охридски архиепископ Никола; композицијата продолжува на северниот ѕид со портрет на уште еден син на Оливер. Сите насликани личности молитвено ги подигнуваат рацете, во висина на појасот, кон Јован Претеча, а ктиторот, деспотот Оливер, со левата рака држи затворен свиток или акакија. Словенските натписи покрај портретите на семејството на Оливер и грчкиот натпис покрај ликот на охридскиот црковен поглавар доволно се зачувани за да може со сигурност да се идентификуваат сите личности, освен Оливеровиот син на северниот ѕид на капелата, бидејќи натписот покрај него е целосно уништен. Претпоставката дека врз основа на некои остатоци од буквите може барем делумно да се насети името на третиот Оливеров син Видослав,[50] немаше основа: според нашите истражувања, од натписот нема никакви остатоци. Очигледно е, меѓутоа, дека овој, инаку добро зачуван лик, не го претставува Видослав, туку Крајко, најстариот деспотов син.

Посматрајќи ја ктиторската композиција во целина, може да се забележи дека Дамјан е значително понизок од својот брат, што може да се констатира и со мерење: Дамјан, чиешто име се чита на натписот покрај неговата фигура, е висок 95 cm, а неговиот постар брат Крајко е висок 108 cm. Разликата во висината, барем кога се во прашање детски портрети, ликови на двајцата браќа, како што е

[50] Ђ. Бошковић, *Неколико натписа...*, 13–15.



случајот во капелата во Св. Софија, претставуваат сигурен индикатор при нивното определување. Една друга Оливерова ктиторска композиција, од нартексот на црквата во Лесново, со распоредот на портретираните личности само го потврдува нашето сознание за охридската композиција.[51] Во Лесново и во Охрид, Дамјан, како помлад син, е насликан покрај мајка му Ана Марија, додека Крајко, веќе потпораснат, е насликан од страната на татко му. Во Охридската капела покрај Оливер е насликан архиепископот Никола, затоа што неговата фигура не можела да се вклопи на северниот ѕид, меѓу аголот и прозорецот, каде што, инаку, е насликан Крајко – во истата композиција, но одвоен од родителите.

Постара од Крајко е Оливеровата ќерка Даница, чие име е запишано во Лесновскиот поменик;[52] за нејзината мажачка со помалиот Кантакузинов син Манојло станало збор во преговорите помеѓу Душан и византискиот претендент, кому Оливер, во контактите со српскиот суверен во 1342/3 година, му направил значајни услуги.[53] Ќерката на Оливер не се спомнува во натписите на лесновската припрата; нејзиниот портрет не бил сликан, а во подоцнежните вести за деспотот и неговите деца, нејзиното име не се појавува. Во словенскиот натпис од 1341 година, со кој е одбележано подигнувањето на црквата во Лесново, се спомнува само „возљубљени син Крајко“,[54] а името на Дамјан не е запишано, бидејќи сè уште не бил роден. Во грчкиот натпис од 1349 година, кога се завршени работите околу живописувањето на Оливеровата црква во Лесново, веќе се наведуваат синовите Крајко и Дамјан, кои се насликани на северниот ѕид на нартексот.[55] Другите Оливерови деца: Видослав, Дабижив, Русин и

[51] N. L. Okunev, *Lesnovo, L'art byzantin chez les Slaves,* I, 2, Paris 1930, 245.

[52] J. Радонић, *О деспоту Јовану Оливеру и његовој жени Ани Марији,* Глас СКА, XCIV, Београд 1914, 94.

[53] Б. Ферјанчић, *Деспоти,* 159–160.

[54] И. Ивановъ, *Български старини из Македония,* 157.

[55] N. L. Okunev, *Lesnovo,* 245.

Оливер, чии имиња подоцна се запишани во Лесновскиот поменик,[56] во 1349 година не се спомнуваат, бидејќи сè уште не биле родени.

Дали во светлината на овие податоци, по идентификувањето на Оливеровиот син, портретиран во Св. Софија, може да се одржи хронолошкиот распон помеѓу 1341 и 1357 година како време на настанувањето на светософиската капела?[57] Фактот дека во натписот Оливер се спомнува како деспот, веќе доволно укажува дека неговата ктиторска нарачка во Охрид не можела да биде исполнета пред 1346 година.[58] Меѓутоа, возраста на неидентификуваниот Оливеров син се зема како доказ дека капелата настанала пред 1346, т.е. дека Оливер не ја добил деспотската титула од Душан.[59] Во охридската капела, Дамјан, роден непосредно по 1341 година, има околу осум години, а Крајко 11–12 години, што покажува дека овој живопис настанал околу 1350 или една до две години порано. Според зачуваниот фрагмент на Дамјановиот портрет во Лесново од 1349,[60] се гледа дека тој е речиси на иста возраст како и на охридската претстава (ја достигнува висината на мајчината става), што само го потврдува датирањето на сликарскиот ансамбл на Оливеровата капела во последните години од петтата деценија на XIV век.

Периодот на настанувањето на оваа капела се поклопува со времето кога архиепископот Никола вложувал напори околу сликањето на ѕидовите на катот на нартексот на Св. Софија. Овој архијереј е портретиран со семејството на Оливер како поглавар на Охридската црква и како црковен великодостојник кој му упатува молитви на св. Јован Претеча за ктиторското семејство. Капелата во архиепископската катедрала настанала во договор помеѓу Никола,

[56] Ј. Радонић, *О десиоту Јовану Оливеру,* 94.

[57] Ђ. Бошковић, *Неколико натииса*, сметајќи дека на ктиторската композиција е насликан Видослав, Оливеровата капела ја датира во шестата деценија од XIV век. Ј. Ковачевић, Средњовековна ношња, 52, мисли дека Крајко не е насликан бидејќи веќе бил пораснат и одвоен од татко му, па живописот го датира околу 1357 година. Ђ. Стричевић, *Једна хииотеза,* 120, претпоставува дека Оливер ја добил деспотската титула од Јован Кантакузин, а, бидејќи врз основа на возраста на Оливеровите деца смета дека капелата настанала пред 1346 година, деспотската титула во потписот покрај портретот на Оливер ја зема како доказ за својата теза. Но, размислувањата за хронологијата на капелата кај спомнативе автори се засноваат врз претпоставката дека во неа е насликан Видослав, а не Крајко.

[58] Б. Ферјанчић, *Десиоти,* 161.

[59] Ђ. Стричевић, *Једна хииотеза.* 120.

[60] N. L. Okunev, *Lesnovo,* 245.

втората личност во црковната хиерархија на Душановата држава, и деспотот Оливер, најблискиот Душанов соработник.[61] Според функциите што ги имале Никола и Оливер во Царството, тие, разбирливо, биле упатени на меѓусебна соработка. Сепак, се чини дека е од особена важност веста за учеството на архиепископот Никола на државниот собор од 1347 година,[62] каде што е донесена одлуката за основањето на Злетовската епископија со седиште во Оливеровата задужбина, Лесново, и за нејзиното потчинување на првопрестолниот скопски митрополит.[63] Основањето на Злетовската епископија, наместо запустената епископија во Мородвиз, којашто долго била под охридска управа,[64] наметнало разграничување помеѓу диецезите на Охридската и на Српската црква посеверно од Струмица, на појасот којшто со децении бил пресечуван со византискосрпската граница.[65] Проучувањето на југозападните граници на Оливеровата област може да даде одговор на прашањето дали некои нејзини делови останале под охридска јурисдикција, што би ја дополнила претставата за односите помеѓу Оливер и Никола. И порано го изнесовме мислењето дека договорот за настанувањето на капелата би можел да биде постигнат на соборот од 1347 година и дека непосредно потоа нарачката на Оливер можела да биде исполнета.[66] Порано предложеното датирање помеѓу 1347 и 1350 година, го потврдува и претходниот осврт на ктиторската композиција со идентификувањето на портретот на Крајко.

[61] Ц. Грозданов, *Прилози охридској уметности,* Зборник за ликовне уметности, 2, Нови Сад, 207–214.

[62] Р. Грујић, *Скоиска митрополија,* Скопље 1935, 100; Н. Радојчић, *Сриски државни сабори у средњем веку,* Београд 1940, 127. Државниот собор за основањето на Злетовската епархија е одржан во 1347, а не во 1350 година, која инаку, ја покажува индиктот на повелбата. Во лесновскиот нартекс се насликани портрети на двајца злетовски епископи од 1349 година, што покажува дека таа година црквата веќе била катедрален храм на злетовските епископи. Злетовскиот епископ Арсениј бил современик на ѕидањето на црквата во Лесново.

[63] Ив. Снѣгаровъ, *Скоиска еиархия,* 73–74, ја обработува архиепископската титула на скопскиот митрополит Јован.

[64] За епископијата во Мородвиз сп. Й. Ивановъ, *Северна Македония,* София 1906, 77–80.

[65] За византиско-српската граница во овој сектор сп. Т. Томовски, *Исиравки и дойолненија на некои карти од средновековната историја на Македонија,* Годишен зборник на Филозофскиот факултет, кн. 7, Скопје 1954, 114–120.

[66] Ц. Грозданов, *Прилози охридској уметности*, 213.

Великодостојниците на Охридската црква повикувале ктитори, посредувале или прифаќале ктиторски зафати со претставниците на богатите, угледни благородници кои сакале да остават побожен спомен во старото црковно седиште. Архиепископот Никола посредувал при настанувањето на Оливеровата капела, првопрестолниот епископ деволски Григориј I ги поделил трошоците со ќесарот Гргур, како втор ктитор на Св. Богородица Захумска,[67] додека Јован, архимандритот на Климентовиот манастир, заедно со Григориј Деволски, Гргур и Вук Бранковиќ, презел проширување на тремот на Св. Богородица Перивлепта.[68] Општествениот феномен на заеднички задужбини, во заокруженото средновековно градско средиште, каков што бил Охрид во XIV век, претставува карактеристично обележје на развиените феудални средини, како нарачатели на дела од црковната уметност.[69]

Зачуваните сцени од животот на св. Јован Претеча и Големите празници, дело на зографот Константин,[70] ги поседуваат сите особини на провинциското благородничко сликарство од втората четвртина на XIV век. Занаетчиското ниво на овие фрески ги покажува скромните можности на нивните мајстори, но истовремено ја открива и немоќта на локалните работилници кои рутински ги повторуваат веќе пресушените облици на зрелата уметност на Палеолозите.[71] Од какво значење било надминувањето на ова маниризирано сликарство од средината на XIV век, може да се констатира на живописот на соседната внатрешна и надворешна припрата, која била украсена со фрески коишто ги предодредуваат или веќе ги носат новите облици на последниот подем на византиската уметност.

[67] Сп. С. Радојчић, *Ко је подигао манастир Заум?,* Историски преглед, Београд 1954, 44–46.

[68] Ц. Грозданов, *Прилози охридској уметности,* 215–221.

[69] Бројот на нарачателите од благородничките кругови и од клерот во текот на XIV век во Охрид бил голем, што претставува значаен придонес за сознанијата за општествената средина во овој град пред турската окупација.

[70] Р. Љубинковиќ и М. Ќоровиќ-Љубинковиќ, *Средновековното сликарство во Охрид,* Зборник на трудови, Охрид 1961, 131.

[71] В. Ј. Ђурић, *Иконе из Југославије,* 25–32, распраравајќи за охридските икони од XIV век, соопштил повеќе забелешки за охридското ѕидно сликарство од овој период.

CONTRIBUTIONS À L'ÉTUDE DE LA BASILIQUE SAINTE-SOPHIE D'OHRID U XIVe SIÈCLE

Résumé

1. *L'inscription de fondateur de l'archevêque Grigori sur la paroi ouest de l'exonartex*

L'inscription de fondateur faite de briques sur le mur de façade ouest de l'exonarthex fournit des données importantes pour l'étude de ce grand monument architectural: l'année d'édification, le nom du fondaleur archevêque Grigori et le sens de son entreprise de fondateur. Lorsqu'il s'agit de préciser la date de construction de l'exonarthex, dans la littérature qui existe jusqu'à nos jour on mentionne, généralement, l'année 1316–1317, mais aussi l'année 1313–1314. Par la vérification de la dernière lettre de l'inscription on obtient l'année 1313–1314, ce qui a été déjà remarqué par G. Millet (en 1916) qui proposait la correction nécessaire. L'auteur considère que la construction de l'exonarthex fut commencée après la dissolution de la Coalition antibyzantine de Charles de Valois (après 1310) comme expression d'une politique de consolidation de la situation dans l'empire et surtout dans l'Archevêché d'Ohrid. Après la correction de la date de l'exonarthex il devient évident que l'Edit d'Andronic II de 1312 fut promulgué à l'Archevêché d'Ohrid à l'époque où l'archevêque Grigori exerçait sa haute fonction et où, d'ailleurs, les travaux de construction de l'exonarthex étaient en cours. C'est en suivant le texte de l'Edit d'Andronic que l'on peut conclure que Grigori I[er] obtint la place non occupée d'archevêque d'Ohrid une ou deux années avant la promulgation de ce document, c'est-à-dire avant 1312. L'Edit fut promulgué à la demande de Grigori I[er] parce que la situation pécuniaire de l'Archevêché n'était pas favorable. L'auteur considère que ce n'est pas seul le fondateur Grigori qui dut supporter les frais de construction de l'exonarthex, mais aussi l'Eglise d'Ohrid en tant que communauté. C'est en vue de consolider la situation dans cette province de son empire, après une crise militaire et politique, qu'Androhic II

nomma à la dignité d'archevêque d'Ohrid Grigori, homme cultivé, habile et déveoué à l'empereur. Les rapports connus entre Grigori Ier et les représentants de la haute société de la capitale complètent les connaissances sur la conception de Constantinople de son exonarthex monumental.

Une autocomparasion insolite de Grigori avec Moïse, c'est-à-dire une comparaison de son narthex avec la tente de Moïse, est expliquée par l'auteur par la situation spécifique des archevêques d'Ohrid sous l'administration byzantine: Ils ne se considèrent pas seulement comme chefs d'église, mais aussi comme missionnaires, successeurs de Clément, et, encore, comme émissaires de l'empereur, chargés d'une mission responsable parmi les »mésiens«.

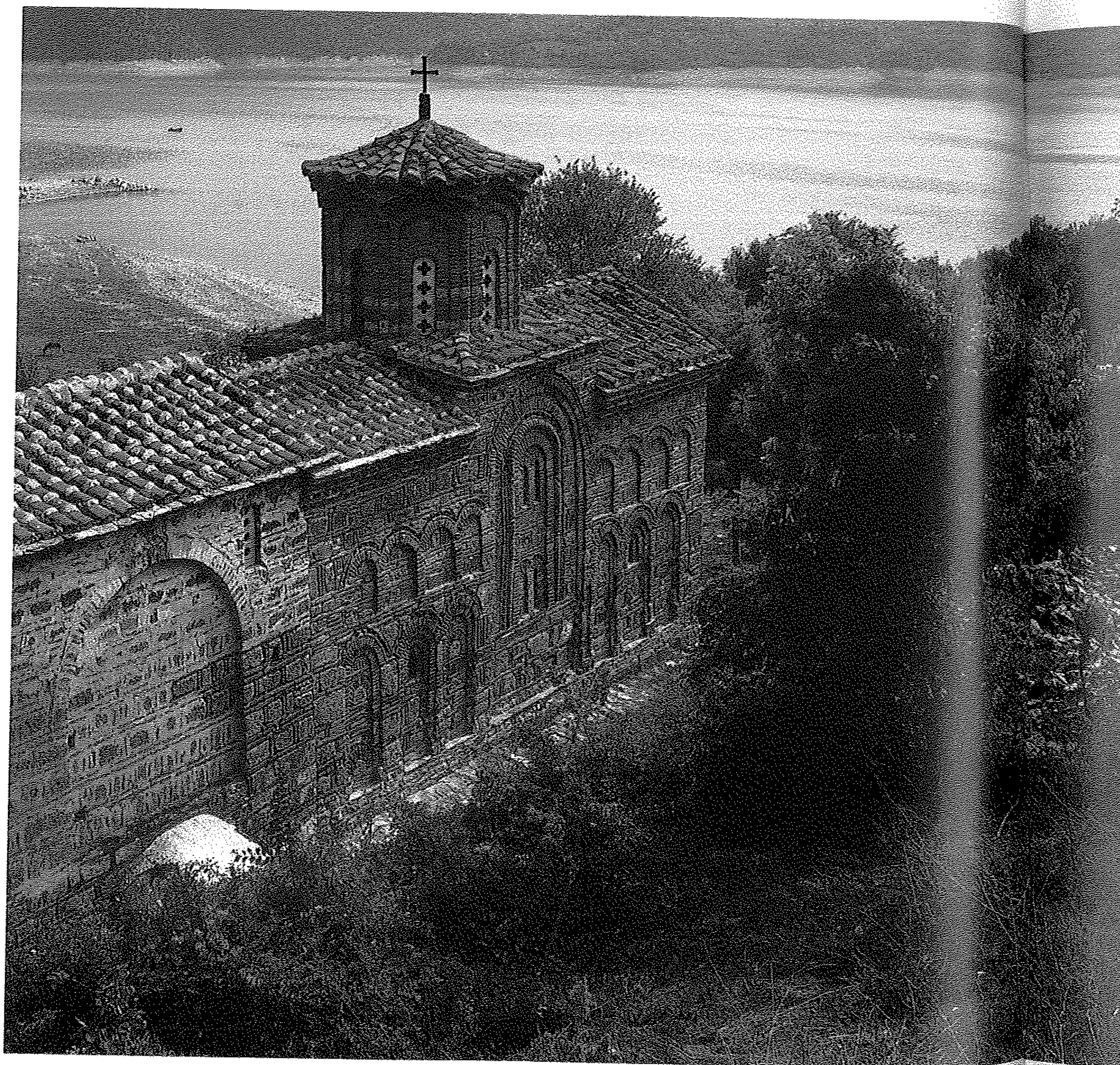
2. *L'Illustration du canon de Jean Damascène sur l'Assomption de la Sainte Vierge dans la calotte du narthex*

Dans le présent travail, l'auteur prend en considération la représentation jusqu'à présent non remarquée de l'illustration du canon de Jean Damascène sur l'Assomption de la Sainte Vierge, dont il a trouvé les fragments dans la partie inférieure de la calotte démolie du narthex. Jusqu'à présent cette composition n'était connue que par un exemplaire unique du début du XIVe siècle, de l'église de la Sainte Vierge de Ljeviša à Prizren. La fresque d'Ohrid exécutée vers 1350 et l'exemplaire de Prizren sont presque identiques. C'est au milieu de la composition à côté du sarcophage vide de la Mère de Dieu que l'on a représenté Jean Damascène, battant la mesure de la main aux jeunes filles qui, avec la prophétesse Mariame à la tête, chantent et exécutent le canon de Damascène. Derrière Damascène, sont peints les apôtres qui, émus, s'approchent du sarcophage vide de la Mère de Dieu. Devant les apôtres se trouve saint Thomas, penché sur le sépulcre de la Sainte Vierge, avec la ceinture de celle-ci dans les mains. Au-dessus de la tombe la Mère de Dieu monte au ciel, peinte dans la porte ouverte des cieux. Dans le canon de Damascène se trouve la base textuelle entière pour l'illustration de cette composition. Cependant, dans les chants de Damascène n'est pas mentionné l'épisode avec la ceinture de la Sainte Vierge.

La partie centrale de l'illustration de ce canon représente l'Assomption de la Sainte Vierge, tandis que l'exemplaire de Prizren est la première composition définie connue de nous de l'Assomption de la Sainte Vierge dans la peinture murale byzantine. Etant donné que le texte de Damascène avait inspiré la création de cette composition, l'auteur considère que les représentations occidentales de l'Assomption de la Sainte Vierge n'avaient pas influencé sur l'apparition de cette scène dans l'art byzantin, comme on le pense autrement. En même temps, c'est par l'analyse structurale, en comparant les représentations byzantines et occidentales de l'Assomption que l'on est en état de constater que les exemplaires français et italiens n'avaient pas pu influencer sur l'apparition de cette scène dans l'art byzantin. On exprime l'opinion qu'il faut revérifier aussi les origines de l'épisode avec la ceinture de la Mère de Dieu, parce qu'on le considère également être illustré sur la base d'une version latine du texte apocryphe. Le fait que l'on garde dans le temple de Vlaherne à Constantinople une partie de la ceinture de la Sainte Vierge, fait penser que les origines de cet épisode dans les peintures de la Macédoine et de la Serbie ne sont pas à chercher dans l'art de l'Occident.

3. *Le portrait de Kraïko et la datation de la chapelle du despote Oliver*

C'est par l'intermédiaire de l'archevêque d'Ohrid Nicolas que fut formée vers le milieu du XIVe siècle la chapelle Saint-Jean le Précurseur comme fondation du despote Jovan Oliver. La chapelle dans le cadre de l'église Sainte-Sophie se trouve au-dessus de l'escalier menant à l'étage du narthex. La composition de fondateur, peinte dans la première zone des parois ouest et nord comprend les personnages suivants: Damjan, le second fils d'Oliver, Anne Marie, l'épouse d'Oliver, l'archevêque Nicolas, encore un fils d'Oliver, ainsi que la figure de saint Jean le Précurseur, à qui tous les personnages portraiturés s'adressent dans la pose de prière. On considérait que le fils d'Oliver, peint entre l'archevêque Nicolas et la niche de fenêtre (dont la signature est détruite), représentait Vidoslav, le troisième fils du despote, mais l'auteur a constaté qu'il s'agit du portrait de Kraïko, le fils aîné d'Oliver. En comparant les données historiques sur les enfants d'Oliver avec les portraits de ceux-ci dans le narthex de l'église de Lesnovo et dans l'église Sainte-Sophie d'Ohrid, l'auteur tire la conclusion que cette chapelle fut construite entre 1347 et 1350, en rétrécissant de cette façon l'écart trop grand entre les dates antérieures (entre 1341 et 1357) de cet ensemble pictural dans la cathédrale d'Ohrid.



ИСТОРИСКИТЕ ПОРТРЕТИ ВО ПОЛОШКО (I)*

ЦРКВА
ЦРКВА СВ. ЃОРЃИ, ПОЛОШКО, КАВАДАРЦИ

Манастирската црква Свети Ѓорѓи Полошки кај Кавадарци, во Македонија, спаѓа во редот на најмалку проучуваните споменици на архитектурата и живописот, и покрај тоа што ретките истражувачи на храмот на левата страна на Црна Река ги воочија карактеристиките на оваа ликовна целина во развојните текови на византиската уметност од XIV век. Запознавањето и проучувањето на споменикот беше отежнато со тешката теренска пристапност, но уште повеќе со подоцнежните премази на стариот живопис со новиот слој од 1609 година, којшто, исто така, мораше да биде зачуван. По првите согледувања за вредностите на сликарството и архитектурата на Св. Ѓорѓи Полошки и неговото воведување во науката,[1] подоцнежните проучувачи можеа да ја следат примената на декоративниот систем во сликарството на олтарот и на наосот и да судат за ликовните вредности врз основа на малубројните исчистени делови од фреските, со неопходното внимание во определувањето на хронологијата на нивното настанување.[2] Соочен со овие тешкотии, В. Ј. Ѓуриќ, автор на забележаната студија *Полошко-хилендарскиот метох и гробни-*

* Студиите за Полошко I, II и III пишувани се во коавторство со Димитар Ќорнаков.

[1] Првите теренски извештаи за споменикот ги даваат Ђ. Мано-Зиси, *Полошко*, Старинар VI, Београд 1931, 114–123 и Ђ. Бошковић, којшто во истиот број на Старинар ги објавува согледувањата за архитектурата и дава основа и пресек на црквата во прилогот *Извештај и кратке белешке са путовања, III, Околина Градског, Полошко*, 183–186.

[2] Ќе ги наведеме само истражувачките текстови што се однесуваат на живописот на црквата: С. Радојчић, *Старо српско сликарство*, Београд 1966, 148–149; В. Ј. Ђурић, *Полошко–хиландарски метох и Драгушинова гробница*, Зборник народног музеја, VIII, Београд 1975, 327–342; ibid., *Византијске фреске у Југославији*, Београд 1974, 83–84, заб. 108 на стр. 219–220, со постара литература и коментари; G. Babić, Quelques observations sur le cycle des grandes fêtes de l'église de Pološko (Macédoine) Cahiers archéologiques XXVII, XII, Paris 1978, 163–178.

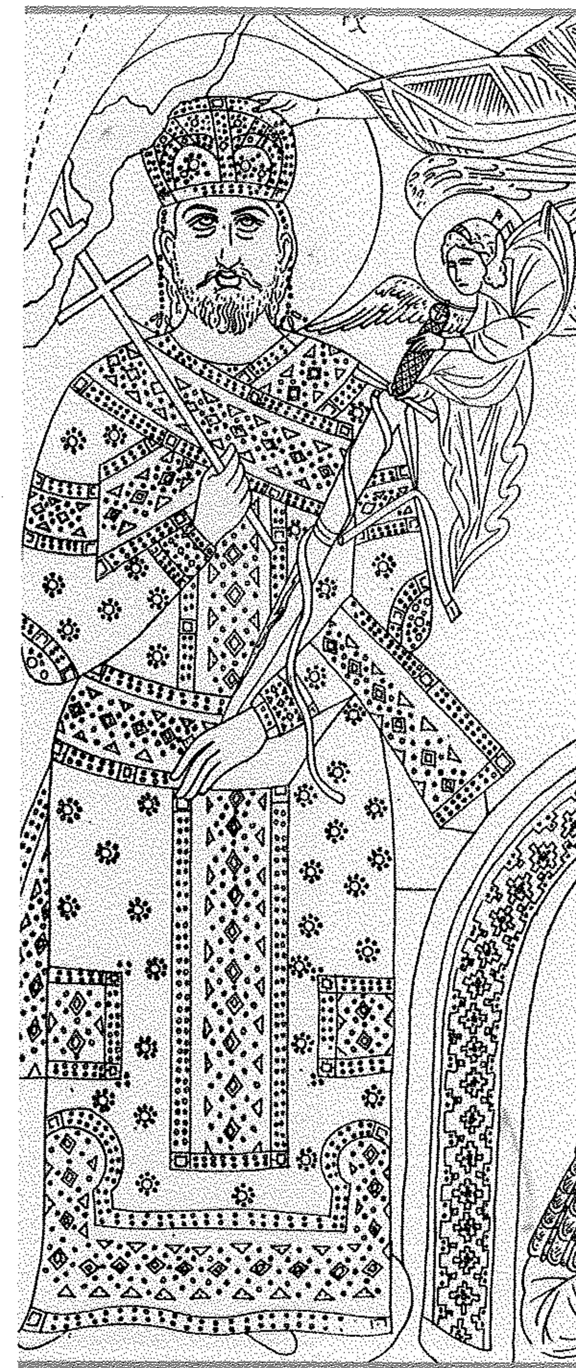
цаīа на Драīушин, пред неколку години изнесе препораки за проучувањето на спомениците и во исто време укажа на патот за нивното надминување: „Полошко и натаму остана загатка: неговата историја – нејасна, личностите што се спомнуваат – таинствени, датирањето на фреските несигурно, прашањето на уметниците – отворено, иконографијата и стилот, недоволно проучени. За таквата состојба придонесува и тоа што сè уште не се преземени никакви конзерваторски работи врз архитектурата и живописот, па подоцнежните доградби на црквата и извршените премази врз првобитното сликарство го попречуваат донесувањето на заклучоците“.[3]

Во приодот кон заштитата и проучувањето на Св. Ѓорѓи Полошки, екипата на Заводот за заштита на спомениците на културата на СР Македонија, ги имаше пред себе токму спомнатите цели. Во првата фаза на работата, по предлог на координаторот на проектот, на еден дел од фасадната страна на западниот ѕид на црквата беше симнат и заштитен вториот слој на фреските од 1609 година, бидејќи врз основа на претходните анализи се насетуваше постоење на постар живопис.[4] Така, на северната страна на западниот ѕид, во стариот трем на храмот, беа откриени фигурите на Стефан Душан, во горната, и на Јован Драгушин, во долната зона, додека фигурата на жената, најверојатно сопруга на Драгушин, поставена покрај ликот на покојниот сопруг, во еден дел е сè уште покриена со северниот ѕид на припратата. Досега откриените фрески претставуваат само една третина од површината на фасадниот ѕид, така што дури претстојните чистења ќе овозможат докрај да се согледа композициската структура на стариот трем. Меѓутоа, бидејќи и досегашните откритија даваат одговор на некои суштествени прашања што се однесуваат на хронологијата на храмот, се одѕвавме на повикот на редакцијата на *Зоīраф* да ги соопштиме нашите први

[3] В. Ј. Ђурић, *Полошко*, 327.

[4] Врз основа на проектот на Заводот за заштита на спомениците на културата на СР Макдонија за конзервација и проучување на Св. Ѓорѓи Полошки, работите започнаа во 1982 година; координатор и раководител на проектот е Д. Ќорнаков, историчар на уметноста и советник во Републичкиот завод; со конзерваторските работи раководи Г. Георгиевски, сликар, виш конзерватор во Заводот, а со технологијата на фреските Т. Станишева, технолог – виш конзерватор. Од Градскиот музеј и Галеријата во Кавадарци, во екипата е застапен Д. Дакиќ, кустос – историчар на уметноста. Во овој прелиминарен извештај ги наведуваме само имињата на членовите на екипата, коишто, во досегашната работа беа непосредно ангажирани во конзервацијата и заштитата на живописот.

заклучоци за откриените портрети, непосредно по нивното чистење.



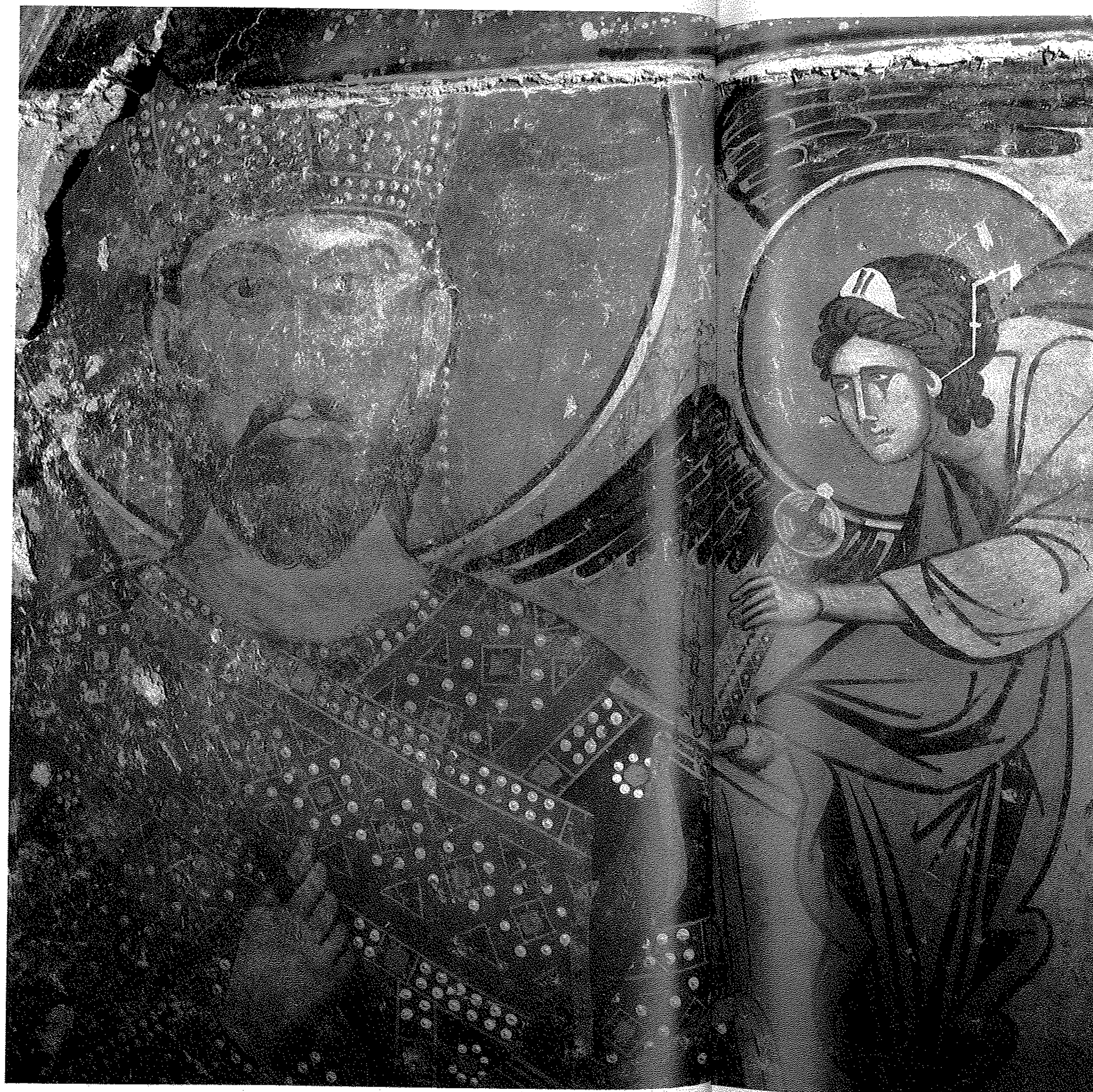
СТЕФАН ДУШАН, ЦРКВА СВ. ЃОРЃИ, ПОЛОШКО (ЦРТЕЖ: Н. ЦОНЕВ)

Според општата композициска замисла, големината на фигурата, истакнувањето на владетелските инсигнии и ликовната обработка, новооткриениот портрет на Душан од Полошко спаѓа во редот на неговите најрепрезентативни претстави воопшто. Фигурата на кралот Стефан Душан е поставена над голема површина на северната страна на западниот фасаден ѕид и со својата височина од 2,73 m се приближува до неговиот портрет во Лесново (2,95 m).[5] Фронталниот став на фигурата на владетелот е нарушен со благото виткање на телото кон ангелот од кого прима меч, како и со исфрлувањето на десната нога настрана. Додека со левата страна го прифаќа мечот, во висина на половината, во десната рака, подигната пред градите, држи црн крст без украси. Под драперијата на ангелите, покрај фигурата на Душан, во четири хоризонтални редови, со варовничко-бела боја е испишан натпис со целата владетелска титула, карактеристична за периодот од 1343 до 1345 година од неговото владеење, за што ќе стане збор подоцна.

Душан е насликан со физиономски карактеристики, познати од другите негови портрети од времето спроти прогласувањето на царството. Има хармонично лице, со темноцрвена кратка брада, со мал патец, со тенки мустаќи и коса која ги следи контурите на главата до вратот. Неговото лице е моделирано со градација на окер тонови, дело е на мајстор кој ги негува цртачките вредности и со нив се служи до геометриско стегање

[5] За портретите на Стефан Душан во Лесново, в. С. Радојчић, *Портрети српских владара у средњем веку*, Скопље 1934, 55–56, 92.

КРАЛОТ СТЕФАН ДУШАН СО АНГЕЛ, ЦРКВА СВ. ЃОРЃИ, ПОЛОШКО, (ФОТОГРАФИЈА: БЛАГОЈ ДРНКОВ)



на обликот. Мошне прецизно се исцртани очите, зениците, очните капаци, веѓите, носот и устата; брадата и косата се извлечени со чисти линии, а под очите се подвлечени сегменти на мали очни ќесиња. Како и на другите ликови, овој мајстор не се служи со зелени сенки, дури ни во обликувањето на лицата на постарите архијереи, додека тенките бели линии ги става умерено, по должината на носот и на челото. Во неговиот манир на определен геометризам, спаѓа и сликањето на триаголни засеци под очите, како на ликот на ангелот кој му го предава мечот на Душан. Делата на овој, по сè изгледа прв мајстор во Полошко, и порано беа забележани во внатрешноста на црквата.[6] И покрај нагласената склоност кон линеарна стилизација во ликовната постапка, на овој портрет на Душан зографот ги подвлекол физиономските карактеристики на ликот, без поголемо настојување да ги подреди на идеализацијата на владетелот. Пластичноста постигната со преточувањето на цртачките планови и со градацијата на светол и темен окер со ретки светлосни акценти, му овозможило на

[6] В. Ј. Ђурић, *Византијске фреске у Југославији*, 84, ја забележал сликарската постапка на овој мајстор, којашто најдобро се следи на исчистените фигури од првата зона на олтарскиот простор.

овој надарен сликар на „редуцираниот колоризам" да вообличи еден од најдобрите портрети на Душан.

Покрај монументалноста на фигурата на Душан, истакнувањето на неговата моќ во голема мера доаѓа до израз и со прикажувањето на владетелските инсигнии. Неговата круна-камелавкион со препендулии поседува неколку специфичности; од основниот обрач на „венецот" кој лежи на главата, тргнуваат уште два обрача, првиот кој полукружно го затвора камелавкионот и, вториот, попречниот, што доаѓа над челото и се вкрстува на темето, на местото каде што стои орфаносот, што во Полошко не е оштетен; во предниот дел, над основниот обрач, се следат уште два симетрично поставени лака; кружниот дел од камелавкионот е исполнет со тркалезни парчиња бесценети камења. Овој репрезентативен тип круна со вкрстени обрачи во горниот дел се појавува уште на Душановиот царски портрет во Лесново,[7] но, исто така, познат е и од претставата на Христос Цар во композициите на Небесниот двор, кои, од средината на XIV век, станаа омилена тема на сликарството во диецезата на Охридската архиепископија.[8]

Над виолетовиот дивитисион, што ги следи линиите на телото, на портретот на Душан има жолт лорос, вкрстен на градите и префрлен преку левата рака, со која владетелот го прифаќа врвот на мечот. На дивитисионот речиси и нема празни делови; меѓу тркалезните надлакти, жолтите перибрахионии и квадратните апликации под колената се наоѓаат тркалезни бесценети камења и бисери.

Уште С. Радојчиќ истакна дека „како најизразена новина на Душановите инсигнии се појавува вкрстената дијадема (лор)".[9] Стефан Душан носи вкрстен лорос уште на најстариот негов портрет, во пеќската Лоза, додека во Дечани, исто така, е насликан со вкрстен лорос, заедно со татко му, над порталот на наосот како и во Лозата на Немањиќи, т.е. во најрепрезентативната портретска целина

[7] За обликот на круната на портретите на Душан, в. С. Радојчић, *Портрети*, 85.

[8] Ц. Грозданов, *Охридско зидно сликарство XIV века,* Београд 1980, 55, 105, 107, сл. 27.

[9] С. Радојчић, *Портрети*, 48–49. За датирањето на пеќската Лоза на Немањиќи: В. J. Ђурић, *Настанак градитељског стила Моравске школе,* Зборник за ликовне уметности, 1, Нови Сад, 53–54, заб. 49.

во овој храм.[10] Вкрстен лор се забележува и на портретите на Душан во припратата во Сопоќани, во црквата Св. Димитрија во Пеќ, во Лесново и на посмртниот портрет во Матејче.[11] Сликањето на Душан со вкрстен лор, без претходна традиција на ваков тип портрети на претходниците на Немањиќи, може да се разгледува во пошироката рамка на постапната дивинизација на овој истакнат владетел. Во постарата уметност од византискиот круг, со вкрстен лорос повремено се претставуваат византиските и бугарските цареви, а најчесто првиот христијански цар Константин Велики. Во текот на XIV век, во композицијата на Небесниот двор, Христос Цар над царевите и царот Давид секогаш имаат вкрстен лорос, како и архангелите Михаил и Гаврил.[12] Значењето на оваа појава во Душановите инсигнии ќе се увиди кога поточно ќе се утврди развојот на вкрстениот лорос во сите фази на византиската иконографија. Промената што настапила на портретите на Душан сигурно била дел од пошироките амбиции на неговата држава во времето на силната военополитичка експанзија.

Портретот на Душан од Полошко се издвојува од другите негови портрети и со претставувањето на ангелот којшто го дарува со меч, што е непозната појава на другите портрети на овој владетел. Мечот со темни корици, со украсена рачка, со крст и бисери на врвот и со долг ремен за опашување, ангелот му го предава на Душан од неговата лева страна, над рамениците. Целината на оваа композиција сè уште не ни е позната; над ангелот, на врвот на западниот фасаден ѕид, очекуваме откривање на фигурата на Христос, чиј дар го пренесува ангелот, предавајќи го во рацете на земскиот владетел. Не знаеме ни дали била поставена фигурата на св. Ѓорѓи, патрон на

[10] С. Радојчић, *Портрети*, 52–54; J. Ковачевић, *Средњовековна ношња балканских Словена*, Београд 1953; В. J. Ђурић, *Византијске фреске у Југославији*, сл. 57 (Дечани), сл. 58 (Пеќ); на спомнатите слики од Дечани и Стефан Дечански е насликан со вкрстен лорос; Г. Суботић, *Прилог хронологији дечанског сликарства*, Зборник радова Византолошког института, 20, Београд 1981, 126–127.

[11] В. J. Ђурић, *Сопоћани*, Београд 1963, 89, 138–139. За портретите во црквата Св. Димитрија во Пеќ и за нивното датирање, в. Г. Суботић, *Црква Св. Димитрија у Пећкој патријаршији*, Београд 1964, X–XI, и В. J. Ђурић, *Историјске композиције у српском сликарству средњег века*, Зборник радова Византолошког института, 10, Београд 1967, 143–144. За портретите во Лесново и Матејче, С. Радојчић, *Портрети*, 56, 59.

[12] Ц. Грозданов, *Охридско зидно сликарство XIV века*, 55, 105.

храмот и предводник на хорот на светите воини, што, засега, ги стеснува можностите за наше поцелосно разгледување на оваа тема. Претставата на дарување меч на владетелот победник, којшто ги добива битките со божествена волја, во студијата на А. Грабар е само допрена, затоа што на истакнатиот познавач на владетелската иконографија му бил познат само еден пример. Станува збор за познатата минијатура во Псалтирот на Василиј II од венецијанската Марчијана од околу 1019 година, на која на овој владетел, по победата над царевите Самоил и Јован Владислав, Христос, преку арханѓели, му доделува круна и копје, знаци на симболична инвеститура на власта и на војничката моќ по победата, водена и стекната со божја промисла.[13] Додека круната, основниот симбол што владетелот на земјата го прима од својот небесен сизерен, во науката веќе имала поширока теоретска заснованост,[14] темата на добивањето на мечот го привлекла внимание на В. Ј. Ѓуриќ во анализата на сликата од Старо Нагоричане, на која овој војнички атрибут на кралот Милутин му го предава св. Ѓорѓи, патронот на храмот.[15] Авторот на студијата убедливо го поврзал настанувањето на сликата на која Милутин, за својата ктиторска задужбина, од св. Ѓорѓи го добива мечот на победата, непосредно по победата на Милутиновата војска со војската на неговиот тест Андроник II Палеолог над Турците во Анадолија во 1313 година. Укажал и на идејната блискост на сликата од Старо Нагоричане со претставата на доделувањето на круната и мечот (или копјето) на примерот од спомнатиот Псалтир на Василиј II, потоа на претставата од бугарската Манасиева хроника на царот Иван Александар, на портретите на деспотот Стефан Лазаревиќ во Љубостиња и Ресава, како и на описот на една незачувана слика од XII век од Цариград, на која царот Манојло Комнен прима круна од Христос и меч од св. Теодор Тирон. [16] На овој вид слики ќе ја додадеме и претставата на царот Иван Асен II, кој, на златната номизма, искована по неговата голема победа над Теодор Ангел на Клокотница во 1230 година, добива круна и меч од својот

[13] A. Grabar, *L'empereur dans l'art byzantin*, London 1971^{2}, 86–87, 115–116.

[14] Ibid., 112–122.

[15] В. Ј. Ђурић, *Три догађаја у српској држави XIV века и њихов одјек у сликарству*, Зборник за ликовне уметности, 4, Нови Сад 1969, 68–86.

[16] Ibid., (со литература за наведените претстави). За примерот од Манасиевата хроника како илустрација на 20 (21) псалм: I. Dujčev, *Minijature Manasijevog letopisa*, Sofija–Beograd 1965, со коментар.

покровител св. Димитриј.[17] Поставувајќи го прашањето на начинот на доделувањето на даровите по воените победи со божја поддршка, А. Грабар, во склопот на глобалниот систем на светителски посредувања помеѓу божествената власт и владетелите, ја подвлекува можноста дека предавањето може да се врши и преку светите воини, патроните на храмовите и светителите кои биле соименици на ктиторите.[18] Во тој контекст би било добро да се укаже на претставата на св. Димитриј на коњ од Марковиот манастир, кој, со благослов на Христос Емануел, од шест ангели ги прима сите воени инсигнии, вклучувајќи го и мечот,[19] со што се укажува на божествената волја во извршувањето на неговите воени подвизи. Оваа композиција, во контекстот на спомнатите претстави, само го отвора системот на трансмисијата на божествената волја во добивањето на победите од Христос, преку светите воини, до владетелите на земјата.

Стефан Душан во Полошко е насликан со победнички меч непосредно по најголемата победа од 1343 година, кога станал господар на градовите во јужна Македонија и во Албанија.[20] Неговото истакнување во битките, уште на Велбужда, и победите во текот на следните години, според сфаќањето на современиците, па и според документите што тој ги издал, се извојувани со божја помош, покровителство и волја, тој бил воден со божја промисла и со „крсно знамение".[21] Византискиот цар Андроник III Палеолог, по спогодбата од 1334 година, според пишувањето на Душановиот биограф, му ре-

[17] Т. Герасимовъ, *Първата златна монета на царъ Иванъ Асѣнъ II*, Известия на Българ. археолог. институт, VIII, София 1934, 362, како и студијата на истиот автор, *Две непознати до сега монети на царя Иванъ Асѣнъ II*, Годишник на Народ. археолог музей, София 1934, 98–101, каде што се осврнува на култот на св. Димитриј кај Асеновци; репр. во боја на златната нумизма в. Й. Юурукова, *24 монети и печати од България*, София 1978, 16^{B} и насловната страница.

[18] A. Grabar, op. cit., 140–141.

[19] На такви теоретски основи треба да се насочи и истражувањето на претставата на св. Димитриј на коњ во тремот на Марковиот манастир којашто се обиде да ја разјасни Н. Ношпал-Никулска, *Новонастанатите историски услови во Македонија изразени на една композиција од фреските во Марковиот манастир – Божјите знамениа пренесени на дар на св. Димитрија*, Зборник посветен на Димче Коцо, Археолошки музеј, VI–VII, Скопје 1975, 171–179.

[20] М. Динић, *За хронологију Душанових освајања византијских градова*, Зборник радова Византолошког института, 4, Београд 1956, 4–10.

[21] Архиепископот Данило, *Животи краљева и архиепископа српских* (превод Л. Мирковић), Београд 1935, 166.

кол: „Гледам дека сето ова ти е од Бога дарувано“, мислејќи на територииte што ги загубил во војната со Душан.[22] Со слична содржина се проткаени и аренгите на првата Душанова повелба на Трескавец и повелбата на Богородица Перивлепта,[23] коишто овој владетел ги издал по заземањето на Прилеп и на Охрид. Архиепископот Данило го споредува со Исус Навин,[24] а самиот Душан во *Зборовишѿе* кон својот Законик, сите свои победи и подигнувањето на државата на степен на царство, ги споредува со Божјата промисла, којшто на ист начин го одвела Јосиф, синот на Јаков, да управува со Египет.[25]

Натписот покрај портретот на кралот Стефан Душан, со неговата целосна владетелска титула, дава сигурни податоци за датирањето на живописот во тремот на црквата и за завршувањето на сликарската декорација во Св. Ѓорѓи Полошки:

ΣΤΕΦΑΝΟΣ ΕΝ Χ(ΡΙΣΤ)Ω ΤΩ Θ(Ε)Ω
ΠΙΣΤΟΣ ΚΡΑΛΗΣ Κ(ΑΙ) ΑΥΤΟΚΡ(ΑΤΩΡ)
ΠΑΣΙΣ ΣΕΡΒΙ(ΑΣ) Κ(ΑΙ) ΠΑΡΑΘΑΛΑ(ΣΣΙΑΣ)
Κ(ΑΙ) ΡΟΜΕΩΝ

Како што е познато, традиционалната кралска титула на српската држава, во која се спомнуваат само српските и поморските земји, била изменета во 1343 година, како резултат на битните промени што настапиле со заземањето на новите територии во војната со Византија.[26] Од пролетта на 1343-та, речиси до крајот на 1345-та, до прогласувањето на царството, во различни облици, во Душановата титула, се наведуваат и грчките земји: тој е сега **честникь гръчкымь**

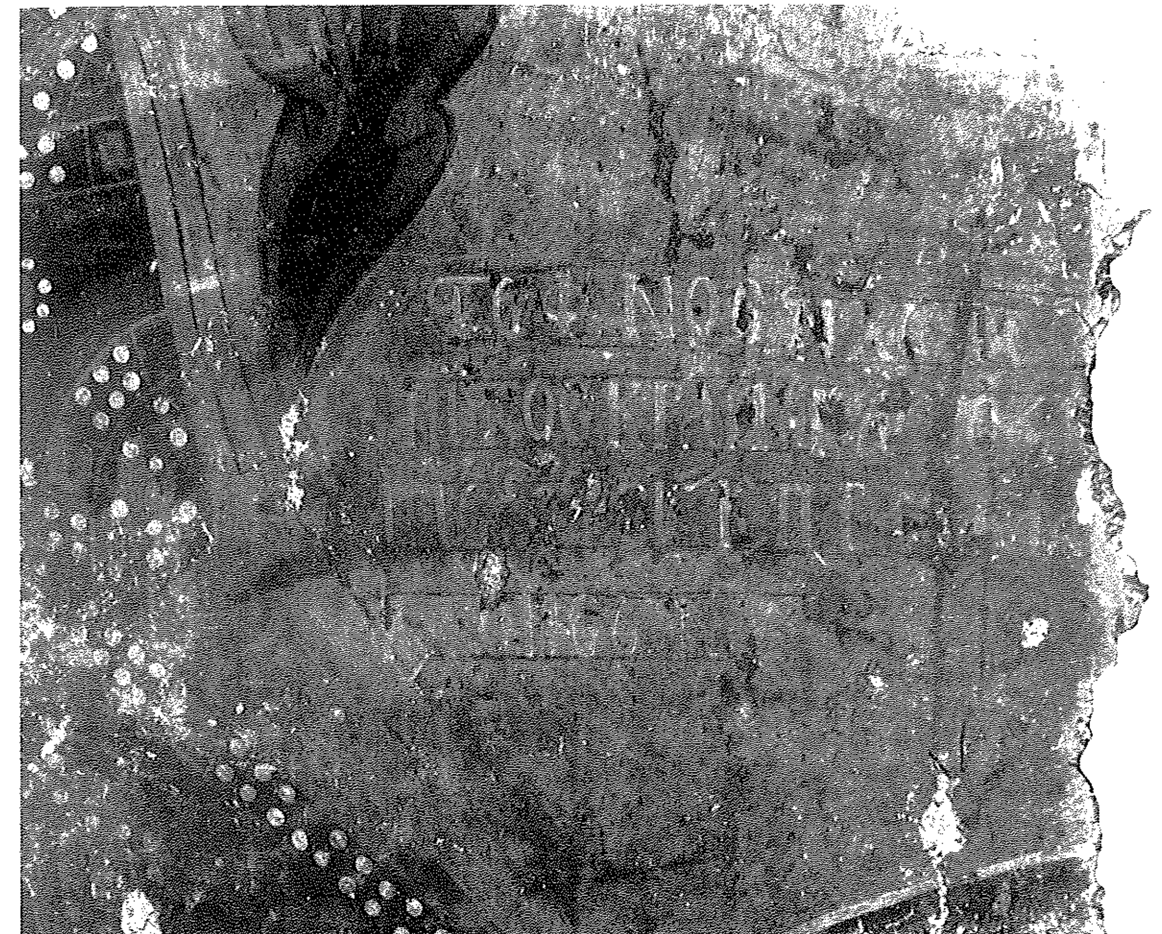
[22] Ibid., 170.

[23] С. Новаковић, *Законски сйоменици срйских држава средњеѓа века*, Београд 1912, 664, 672.

[24] Архиепископ Данило, op. cit., 140–141.

[25] *Законик цара Сѿефана Душана*, издал и превел Никола Радојчиќ, Београд 1960, 142–144. За старозаветните поглавари, како и за префигурациjата на владетелите во византискиот културен круг, в. В. Ј. Ђурић, *Три доѓађаја у срйској држави*, 91–96, со примери од книжевноста и со опширна литература.

[26] М. Динић, *За хронолоѓију Душанових освајања*, 1–10. Посебно за титулата самодржец во титулатурата на српските владетели, Г. Острогорски, *Авѿокраѿор и самодржац*, Глас Српске краљевске академије, 84, Београд 1935, 141–161 (= *Сабрана дела*, IV, 321–326).



НАТПИСОТ НА КРАЛОТ ДУШАН СО НЕГОВАТА ВЛАДЕТЕЛСКА ТИТУЛА

странамь прѣдѣль грьч'скиχь.[27] На натписот од Полошко, со додатокот во кралската титула Κ(ΑΙ) ΡΟΜΕΩΝ е изразена оваа редакција на титулата на грчки јазик, со тоа што во првиот дел се задржуваат географските термини на земјите, а во вториот се забележува етничкиот принцип на наведување. Географскиот принцип на Душановата кралска титула на грчки јазик во Македонија пред 1343 година го сретнуваме и во натписот во манастирот Трескавец кај

[27] М. Динић, *За хронолоѓију Душанових освајања*, 9, заб. 32; Б. Ферјанчић, *О йовељама краља Сѿефана Душана манасѿиру Трескавцу*, Зборник радова Византолошког института, 7, Београд 1961, 165–166; Љ. Максимовић, *Грци и Романија у срйској владарској ѿиѿули*, Зборник радова Византолошког института, 12, Београд 1970, 64, заб. 15; Г. Суботић, *Прилоѓ хронолоѓији дечанскоѓ зидноѓ сликарсѿва*, 118–119, заб. 31. За повеќекратно разгледуваната повелба на протосевастот Хрелја, во која Душан се спомнува како владетел „честник Грком“, како исклучок, види ги најновите истражувања во расправата: С. Ћирковић, *Хрељин йоклон Хиландару*, Зборник радова Византолошког института, 21, Београд 1982, 115, кој настанувањето на оригиналот го датира во 1343–1345 година.

Прилеп:[28] Στέφανος ἐν Χριστῷ τῷ θεῷ πιστὸς κράλης καὶ αὐτοκράτωρ πάσης Σερβίας καὶ Παραθαλασσίας.

По заземањето на Сер,[29] спроти прогласувањето на царството, во октомври 1345 година, веќе се јавува официјалната титула на кралот Душан на грчки јазик,[30] којашто ќе биде основа на неговата царска титула на почетокот на 1346 година.[31] По издавањето на Душановата повелба на Св. Ѓорѓи Полошки, во февруари 1340 година, со која црквата ѝ се подарува на Хилендар,[32] од титулата покрај портретот на Душан може да се заклучи дека живописот на храмот е завршен од средината на 1343, до крајот на 1345 година. Можеби претстојните работи и откритија на споменикот ќе придонесат за попрецизно утврдување на хронологијата на архитектурата и на живописот.

Во првата зона на западниот фасаден ѕид доминира голема фигура на Јован Драгушин, а на другите површини се насликани членовите на неговото семејство. На северната страна, покрај Драгушин, веќе е откриен портрет на жена, секако на неговата сопруга, но останува да се ослободи десниот крај на овој лик, којшто е покриен со ѕидот на припратата. На втората, јужната половина од

[28] Натписот го објави Й. Ивановъ, *Български сѿарини изъ Македония*, София 1321^{2}, 67, којшто погрешно му го припишува на кралот Милутин. Дека натписот се однесува на Стефан Душан укажа Г. Острогорски, *Авѿокраѿор и самодржац*, 154, заб. 230, со чиишто дополнувања во транскрипцијата и го донесуваме. Во времето на настанувањето на натписот и на сликарството во нартексот на Трескавец, врз основа на претходни истражувања на Душановата титулатура, којашто ја објави М. Динић (*За хронолоѓију*, 1–10), пишуваше Б. Бабиќ, *Кој бил и коѓа кѿиѿор на живоѿисоѿ на еѓзонарѿексоѿ во црркваѿа Св. Усѿение Боѓородичино во манасѿироѿ Трескавец*, Стремеж, 4, Прилеп 1961, 48–51, види уште Б. Бабиќ, *Манасѿироѿ Трескавец со црркваѿа Св. Усѿение Боѓородичино*, Споменици IV, Скопје 1981, 38–39 (изд. на Институтот за старословенска култура – Прилеп), каде што, исто така, се објавува и натписот од Трескавец; бидејќи во читањето се забележуваат незначителни разлики, би било добро да се објави калкот и нова транскрипција на овој наслов.

[29] А. Соловјев, *Цар Душан у Серезу*, Југословенски историјски часопис, 1–4, Београд–Загреб–Љубљана 1935, 427–477.

[30] Ibid., 472; во повелбата на Меникејскиот манастир, издадена во октомври 1345 (А. Соловјев – В. Мошин, *Грчке ѿовеље срѿских* владара, Београд 1936, 9–17), веќе се јавува нова редакција на Душановата кралска титула, којашто ја навестува неговата официјална царска титула на грчки јазик (в. заб. 31).

[31] Љ. Максимовић, *Грци и Романија*, 61–76.

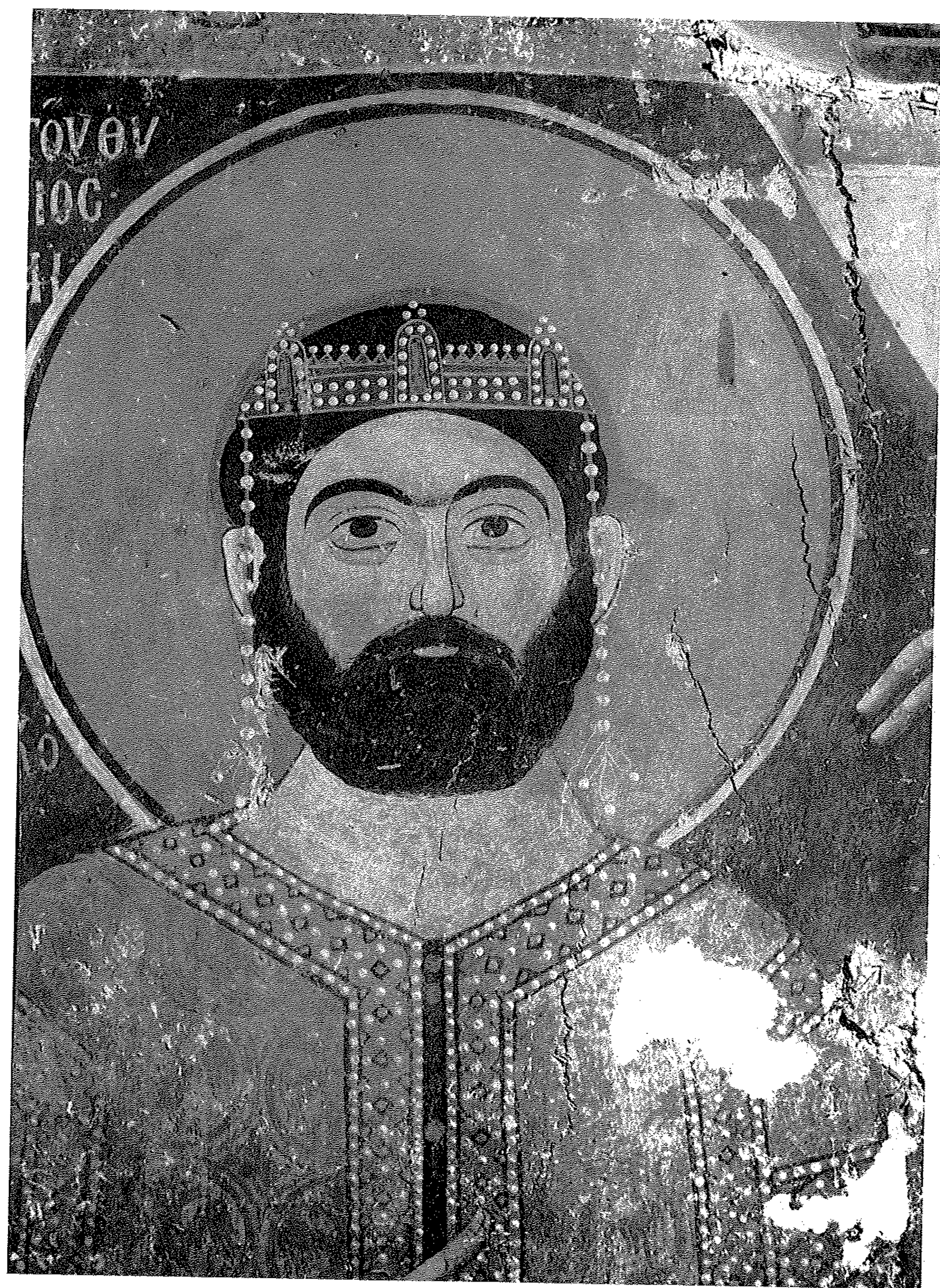
[32] С. Новаковић, *Законски сѿоменици*, 409–410 (скратено). Интегралниот текст на повелбата го донесува А. Соловјев, *Одбрани сѿоменици срѿскоѓ ѿрава*, Београд 1926, 122–125.



ЈОВАН ДРАГУШИН И НЕГОВАТА СОПРУГА

фасадната страна на црквата, покрај влезната врата во наосот, започнато е чистење на детска фигура која ги крева рацете кон умрениот татко.

Посмртниот лик на Јован Драгушин има мошне впечатливи црти на изразена индивидуалност, коишто се изведени со постапка на пречистен линеаризам со користење на контраст со светли делови на инкарнатот и потемни површини на косата, на брадата и на кружните форми околу очите. Првиот мајстор на полошкиот живопис, авторот на овој портрет, ги подвлекол личните типолошки ка-

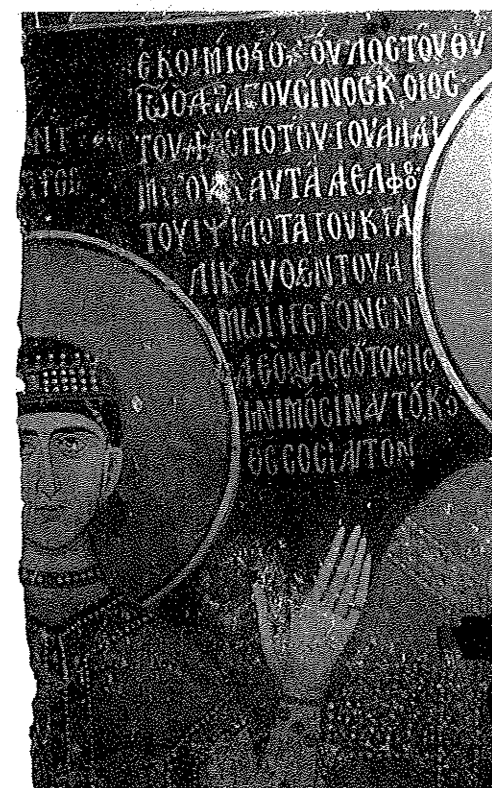


рактеристики на Драгушин, постигнувајќи, во исто време, и ефект на внатрешна експресија.

Драгушин е насликан фронтално, под фигурата на Душан, и има височина приближна на владетелот (2,30 m). Тој ја подигнува раката кон сегмент од небото, од каде што се појавува рака која му упатува благослов,[33] примајќи молитви за спас на неговата душа; на тоа упатува и натписот покрај ликот на починатиот велможа, кој завршува со зборовите: „настана овој храм во негов помен и Бог ќе го спаси“. На светлата, окер основа на лицето, доминираат широко отворените очи и во лак извиените веѓи, што се спојуваат над носот. Со темни линии, со сигурен и чист цртеж, извлечени се контурите на ушите и на носот, без шрафирање. Партиите со светол окер се поставени во нагласен контраст со темниот, со костенлива густа коса, со мустаќи и со брада, коишто се доцртувани со мрежа од црни и темни линии. Широкиот, масивен врат, под четвртестата заоблена брада, го засилува општиот впечаток на монументалноста на горниот дел од фигурата. Моделацијата на главата е изведена со контрасти на светли и темни партии, без колористички ефекти, па и со помали и светлосни акценти. Меѓутоа, деталното исцртување на украсите на одеждата придонесува за декоративниот третман на долниот дел од портретот, со што се губи волуминозноста и изедначеноста на целината.

ПОРТРЕТ НА ЈОВАН ДРАГУШИН (НА ПРЕТХОДНАТА СТРАНИЦА)

На широкото поле помеѓу рамениците и нимбот на Јован Драгушин, зачуван е грчкиот натпис што дава драгоцени податоци за проучување на споменикот и за познавање на односите на семејствата на Стефан Душан и Драгушин. Затоа, прво ја даваме содржината на натписот, за да ги користиме сознанијата за анализа на портретот во тремот на Св. Ѓорѓи Полошки.



НАТПИС ЗА СЕМЕЈНИТЕ ВРСКИ НА СТЕФАН ДУШАН И ДРАГУШИН

[33] Во следната конзерваторска етапа ќе бидат откриени фреските над влезната врата во наосот, вклучувајќи го и Христовиот лик во сегментот на Божествената светлина. Во следниот извештај од Полошко, ќе имаме поцелосни сознанија за овој дел од декорацијата на тремот.

ΕΚΟΙΜΙΘΕΙ Ο ΔΟΥΛΟΣ ΤΟΥ Θ(ΕΟ)Υ
ΙΩ(ΑΝΝΗΣ) Ο ΔΡΑΓΟΥΣΙΝΟΣ Κ(ΑΙ) ΟΙΟΣ
ΤΟΥ ΔΕΣΠΟΤΟΥ ΤΟΥ ΑΛΔΙ
ΜΙΡΟΥ Κ(ΑΙ) ΑΥΤΑΔΕΛΦΟΣ
ΤΟΥ ΥΨΙΛΟΤΑΤΟΥ ΚΡΑ
ΛΙ Κ(ΑΙ) ΑΥΘΕΝΤΟΥ Η
ΜΩΝ ΓΕΓΟΝΕΝ
ΔΕ Ο ΝΑΟΣ ΟΥΤΟΣ ΗΣ
ΜΝΙΜΟΣΙΝ(ΟΝ) ΑΥΤΟΥ Κ(ΑΙ) Ο
Θ(ΕΟ)Σ ΣΟΣΙ ΑΥΤΟΝ.

Превод: „Се претстави работ божји Јован Драгушин и син на деспотот Алдимир и вистински брат на превозвишениот крал и господар наш, а настана овој храм во негов помен и Бог ќе го спаси“.[34]

Првиот податок од натписот, којшто зборува дека Јован Драгушин е син на деспотот Алдимир, го разрешува во науката веќе долго спорното и отворено прашање за сродството негово и на неговата мајка-деспотица со Стефан Душан.[35]

[34] На особеностите и пропустите во овој натпис, како и во натписот на Душановиот портрет, внимание ни обрна колегата Сотириос Кисас, историчар на уметноста од Солун. По чистењето на овие натписи во Полошко, ќе ја објавиме белешката на С. Кисас за карактеристиките на грчките текстови.

[35] Бидејќи во повелбата со која црквата Св. Ѓорѓи со имотите му ја приложува на Хилендар Стефан Душан истакнува дека тоа го направил „со волја и со желба на кралството ми и на мајката на кралството ми деспотицата“, а за покојниот Драгушин зборува дека е „вистински сесрдечен брат на кралството ми“ (С. Новаковић, *Законски споменици* 409, А. Соловјев, *Одбрани споменици*, 122–125) се наметна и прашањето за сродството на Душан со Драгушин и неговата мајка, во повелбата именувана како деспотица. Ј. Радонић, *О деспоту Јовану Оливеру и његовој жени Ани Марији*, Глас СКА, 94, Београд 1914, 84–87, сметал дека Драгушин е син на Стефан Дечански од неговиот брак со Марија Палеологова. Р. Грујић, *Краљица Теодора, мати цара Душана*, Гласник Српског научног друштва, књ. 1, свеска 3, Скопље 1925, 322–323, изнесе мислење дека жената на Дечански, кралицата Теодора, се развела од мажот и дека подоцна се омажила за деспотот Драгослав и дека Драгушин е нејзин син од бракот со Драгослав. Ђ. Сп. Радојичић, *Краљица Марија*, Мисао, XXI, св. 1–2, Београд 1926, 90, изнесе претпоставка дека неименуваната деспотица од повелбата е – Душановата тешта Кераца, а Драгушин – нејзин син, бацанак на Душан. М. Ласкарис, *Византијске принцезе у средњевековној Србији*, Београд 1926, 90–92, не ги прифати наведените мислења и предлози за идентификацијата на Драгушин и на неговата мајка, оставајќи го ова прашање отворено.

Деспотот Алдимир (Елтимир – Ἐλτιμηρῆς)[36] и Стефан Дечански биле оженети со родени сестри, ќерки на бугарскиот цар Смилец (1292–1298), т.е. биле бацанаци.[37] Нивната мајка, жената на царот Смилец, Гркинка, била ќерка на севастократорот Константин Палеолог, брат на византискиот цар Михаил III Палеолог.[38] Алдимир е помлад брат на бугарскиот цар Георгиј I Тертера (1280–1292), по потекло Куман.[39] Деспотската титула можел да ја добие од братот цар, или како зет на царот Смилец, што е поверојатно, според мислењето на Б. Ферјанчиќ.[40] Алдимировата братучетка Ана му била жена на кралот Милутин до неговиот брак со Симонида, кога им била предадена на Византијците.

Пред крајот на супремацијата на татарската држава на ханот Ногај над Бугарија, а особено по смртта на царот Смилец кон крајот на 1298 година, деспотот Алдимир играл клучна улога во периодот на тешките политички кризи на трновскиот престол и во суди-

[36] G. Moravscik, *Bysartinoturcica, II, Spracherste der türkvölker in des byzantinischen Quellen*, Berlin 1958^{2}, 124. Грчкиот облик на неговото име види го во: Georgii Pachymeris, *De Michaele et Andronico Paleologis libri tredicm*, Bonnae, MDCCCXXXV, 266, 247, 265. За народниот, словенски изговор на ова име од куманско-туркменско потекло, а во врска со натписот во Бојанската црква, в. Ив. Дуйчев, *Българското средновековие*, София 1972, 510–511, каде што се наведува постара литература за натписот, в. исто така, Ив. Дуйчевъ, *Из стара българска книжнина,* 2, София 1944, 373, со постара литература во врска со читањето на натписот, каде што се наведува и интересот на К. Јиричек за потеклото на името на селото Алтимир. Името Алдимир се наведува во натписот што го објавува Й. Ивановь, op. cit., 81. Во врска со потеклото на ова име, акад. Иван Дујчев ни ја упати следнава напомена: „Етимолошки тоа име е од куманско (значи од туркменско) потекло и тоа може да се смета како докажано: потекнува од коренот: *шимјур: шимур* (туркменско-персиско потекло) и има аналогија во познатите имиња ’Αταμούριος (Алтамуриос), Тимурленк (познатиот монголски водач Тимурленг, 1369–1404, или Тамерлан. Се претпоставува дека соодветствува на познатата турска форма демир – железо“. На проф. И. Дујчев му се заблагодаруваме за ова објаснување.

[37] Архиепископ Данило, *Животи краљева и архиепископа српских*, 93.

[38] A. Th. Papadopulos, *Vrsuch einer Geneologie der Palailogen 1259–1453*, Amsterdam 1962, 6–9.

[39] П. Никовъ, *Татаробългарскитѣ отношения прѣзъ срѣднитѣ вѣкове съ огледъ къмъ царуването на Смилеца*, Годишникъ на Софийския университет, I, София 1921, 20–25, каде што во прилог се донесува и преводот на Метохиевото писмо до Никифор Хумнос. За потеклото на Тертеровото семејство в. G. Pachymeris, op. cit. 265.

[40] Б. Ферјанчић, *Деспоти у Византији и јужнословенским земљама*, Београд 1960, 145–147.

рите на водечките болјарски родови во борбата за власт.[41] Врз основа на Метохитовото писмо до Никифор Хумнос, П. Ников смета дека во текот на преговорите околу мажачката на Симонида, кон почетокот на 1299 година, Алдимир бил на Милутиновиот двор, настојувајќи да ја реализира пораката на својата тешта, вдовицата на царот Смилец, која на српскиот суверен му ја нудела својата рака и бугарскиот престол.[42] Бидејќи власта во Трново во 1300–1301 година конечно ја презел Теодор Светослав, Тертеровиот син, деспотот Алдимир лојално соработувал со својот внук, задржувајќи ја управата над Крнската област од поширокото подбалканско подрачје, наследство на семејството на царот Смилец.[43] Алдимир му пружил силна воена поддршка на својот внук во борбата против севастократорот Радослав, братот на Смилец, кој застанал на страната на Византија, го заробил и го ослепел. По долгите настојувања на Византијците и на самиот цар Андроник II, со посредување на тештата на Алдимир, моќниот деспот, во средината на 1305 година станал византиски сојузник во борбата за соборување на царот Теодор Светислав. Овој чин на деспотот Алдимир, претпоставуваме, бил мотивиран со претходна спогодба, неговиот син Јован Драгушин, по таткото од Тертеровиот род, а по мајката од династијата на Смилец и Палеолозите, да стане наследник на трновскиот престол. Потоа уследила пресметка помеѓу внукот и стрикото, во која деспотот Алдимир бил поразен.[44] Кон крајот на 1305 година Алдимир засекогаш исчезнува од историската сцена.

По воено-политичкиот крах во втората половина од 1305 година, вдовицата на Смилец, нејзината ќерка и внукот Јован Драгушин, можеле да добијат поддршка и заштита само од византискиот цар Андроник II Палеолог, којшто ги поттикнувал во борбата за трновскиот престол. Алдимировото семејство патот го водело во Цариград, каде што, од раното детство Јован Драгушин ќе живее како емигрант, најпрвин во Византија, а потоа во српската држава на Стефан Душан.

[41] P. Nikov, *Die Stadt und Gebiet von Krn-Krounos in den byzantinisch-bulgarischen Beziehungen*, Atti del V Congesso internazionale di studi bizantini, I, Roma 1939, 229–238.

[42] П. Никовъ, *Татаробългарскитѣ отношения*, 39–40.

[43] P. Nikov, *Die Stadt und Gebiet von Krn-Krounos*, 235–237.

[44] Ibid.

Стефан Душан и Јован Драгушин, како деца од две сестри, по сè изгледа, се сретнале уште во 1314 година, кога Стефан Дечански, казнет од татко му и ослепен, бил испратен со семејството во заточеништво во Цариград.[45] Можеме да претпоставиме дека двајцата братучеди, живеејќи надвор од своите татковини, малку постариот Драгушин и Душан, којшто останал во Цариград до својата десетта или дванаесетта година,[46] уште во детството биле упатени еден на друг. Услови за живеење на Драгушин и на неговата мајка-деспотица на српскиот двор биле создадени дури по крунисувањето на Стефан Дечански за крал, во почетокот на 1322 година.[47] Мајката на Душан, кралицата Теодора, умрела уште кон крајот на првата година од владеењето на Стефан Дечански, кој набрзо се оженил со Марија Палеологова, ќерка на солунскиот наместник.[48] За животот на семејството на Драгушин во тие години ништо не ни е познато. Тука само ќе спомнеме дека Андроник II Палеолог ги регулирал односите со бугарскиот цар Теодор Светослав,[49] додека, од друга страна, најмладиот брат на царот Смилец, Воисил, во Цариград тесно соработувал со Андроник III Палеолог и имал висока титула на деспот.[50]

Дали вдовицата на Алдимир со синот уште додека била жива отишла кај својата сестра и деверот Стефан Дечански, не е познато, но во првите години од Душановото владеење тие го користеле покровителството на српскиот суверен.

Јован Драгушин го избрал местото за својата гробна црква во Полошко по 1334 година, кога Душан направил подлабок пробив во територијата под византиска власт во Македонија. Во тој сектор,

[45] За времето на заточеништвото на Стефан Дечански во Цариград по февруари 1314 година, в. М. Динић, *Однос између краља Милутина и Драгутина,* Зборник радова Византолошког института.

[46] За годината на раѓањето на Душан, сп. К. Јиричек, *Историја Срба*, I, Београд 1952², 212; Р. Грујић, *Краљица Теодора*, 362–327.

[47] П. Никовъ, *Татаробългарскитѣ отношения*, 27, смета дека Алдимир (Елтимир) се оженил со ќерката на царот Смилец кон крајот на 1298 или во почетокот на 1299 година; бидејќи од 1305 година трагата на крнскиот деспот се губи, неговиот син Драгушин околу 1314 година имал најмногу 14 години, а во времето на смртта околу 40 години.

[48] С. Новаковић, *Хрисовуљ цара Стефана Душана*, Споменик, IX, Београд 1891, 1–7; К. Јиричек, *Историја Срба*, 205; М. Ласкарис, *Византијске принцезе*, 83–84.

[49] Г. Острогорски, *Историја Византије*, Београд 1969, 461.

[50] Б. Ферјанчић, *Деспоти*, 146–147.

пред заземањето на Прилеп, местото околу Полошко на Црна Река било на самата српско-византиска граница.[51] Мариовскиот масив над Полошко во 1330 година бил под византиска контрола,[52] но, по поместувањето на границата во 1334 година, веќе биле создадени можности семејството на Драгушин да добие имоти во тогашниот јужен крај на Душановата држава.

Душановата повелба од февруари 1340 година, издадена по молба на деспотицата, негова тетка која тој ја именувал како своја мајка, по смртта на Драгушин, и натписот покрај портретот на Драгушин, заемно се дополнуваат; од овие извори дознаваме дека угледниот благородник останал без титула, а дека високиот третман на Душановиот двор се засновал на неговото потекло и на фактот што бил во најблиско сродство со суверенот на државата. Во согласност со таквиот третман, тој е претставен во тремот на својата гробна црква.

Јован Драгушин на посмртниот портрет е насликан со стематогирион на главата, најсвечена инсигнија на деспотската титула, којашто царот му ја предава на нејзиниот носител при свечената промоција. Според Псевдо-Кодиновиот опис, стематогирионот на овој портрет има форма на деспотски стеми, какви што добивале царските синови, за разлика од едноставните деспотски стеми, што ги добивале царските зетови.[53] Во случајот на Јован Драгушин било игнорирано правилото дека тој не можел да ги носи инсигниите на својот татко деспот, бидејќи оваа титула не била наследна.[54] Како што веќе истакнавме, третманот на Драгушин на Душановиот двор бил во согласност со неговото високо потекло, со сродството со кралот и, секако, со личното кралско покровителство. На насликаниот стематогирион, покрај редовите бисери и бесценети камења, мошне добро се воочуваат два странични лака (камери) и средишниот, челен, поголем од другите, сите исполнети со светлоцрвени

[51] Т. Томоски, *Исправки и дополненија на некои карти од древновековната историја на Македонија*, Годишен зборник на Филозофскиот факултет, кн. 7, Скопје 1954, 111–112.

[52] Т. Томоски, *Белешки по повод воениот поход на Андроник III во Македонија 1330 год.*, Годишен зборник на Филозофскиот факултет, кн. 16, Скопје 1964, 43–44.

[53] Pseudo-Kodinos, *Traité des offices* (introduction texte et traduction par J. Verpau), Paris 1966, 247–275.

[54] Б. Ферјанчиќ, *Деспоти*, 15–16.

бесценети камења; четвртиот лак, на задницата на стематогирионот, не можел да се наслика на фронталниот портрет.[55] Меѓу овие полукружни лакови, на горниот раб на обрачот, се поставени триаголни завршоци со бисерни зрна на врвовите. Од стематогирионот до вратот се спуштаат бисерни препендулии со триделни завршоци. Од досега познатите примери на стематогириони, какви што носеле царските синови на ликовните претстави, ни се чини дека, според својот облик, Драгушиновиот е најблизок до описот на ова деспотско одличје.[56]

Чинот на свеченото поставување на деспотите на византискиот двор, со сите детали коишто ги наведува Псевдо-Кодин, е насликан во Григориевата капела во охридската Св. Софија, во композицијата Именување на старозаветниот Јосиф за фараонов наместник во Египет. Сцената на промоцијата е прикажана во триклиниумот на царската палата, со претстава на владетелот на издигнат пиедестал, којшто се наведнува кон новиот наместник;[57] за жал, оштетувањата на главата на фараонот и на новиот наместник не даваат можност да се следи обликот на стематогирионот на сликата којашто била конципирана според церемонијалот на тогашниот византиски двор.[58]

Драгушин е насликан во долга пурпурна облека со златни двоглави орли, коишто во кругови исполнуваат најголем дел од негова-

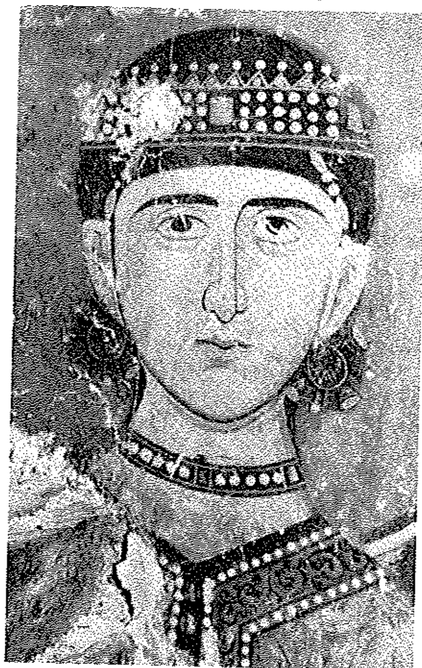
[55] Арките (камерите) на Душановиот портрет се симетрично поставени; положбата на фигурата не овозможува сликање на задната арка на стематогирионот зад темето.

[56] Облиците на стематогирионите сè уште не се систематизирани. Примероци за аналогија со портретот од Полошко, со сродни форми на стематогириони, види во: E. Piltz, *Kamelaukion et mitra*, Uppsala 1977, 142–144, t. 52–70; за Лондонското евангелие на царот Иван Александар (портрет на деспотот Константин) и за ракописот на Дионисиј Ареопагит со минијатури (деспотот Теодор), в. T. Velmans, *La Peinture murale byzantine à la fin du Moien Âge*, Paris 1977, pl. VI, V; за Долна Каменица (портретот на деспотот Михајло) в. Л. Мавродинова, *Църквата в Долна Каменица*, София 1969, 17–20 и D. Panayotova, *Les portraits des donateurs de Dolna Kamenica*, Зборник радова Византолошког института, 12, Београд, 1970, 146–148; за стематогирионот на охридскиот портрет на деспотот Оливер, којшто се издвојува од претходно наведените, в. С. Габелић, *Нови податак о севастократорској титули Јована Оливера и време сликања лесновског наоса*, Зограф, 11, Београд 1980, 59–60. На портретот во Богородица Левишка, Стефан Дечански како престолонаследник носи некој вид стематогирион, в. С. Мандић, *Један владарски лик у Богородици Љевишкој у Призрену*, Зограф, 1, Београд 1966, 24–27; Г. Бабић, во монографијата *Богородица Љевишка*, Београд 1975, т. II, 60.

[57] Ц. Грозданов, *Охридско зидно сликарство XIV века*, 98–99.

[58] Ibid., 75.

та одежда; пришиените ленти, широките перибрахиони и рабовите на облеката се исполнети со бисери, со црвени и со сини бесценети камења; фустанот напред е пресечен по целата должина и затворен со копчиња. Под него се забележуваат ракави на бела кошула, до под лактите, со пришиени тркалезни цветчиња. Околу половината на Драгушин има појас од метални членови, којшто се спушта покрај неговото десно бедро.[59] На малиот прст од десната рака се забележува голем масивен прстен, сличен на прстените на угледните благородници, пронајдени при археолошките ископувања.[60] Поради оштетување на долниот дел од фигурата, не можеме да ја следиме бојата на чорапите и чевлите, коишто се целосно уништени. Украсите на наметката на Драгушин, бесценетите камења, двоглавите орли, раскошните пришивки и нивните бои, заедно со стематогирионот, потврдуваат дека портретираната личност му припаѓала на најтесниот круг на благородници во Душановата држава.



ПОРТРЕТ
НА СОПРУГАТА
НА ЈОВАН ДРАГУШИН

Како што веќе истакнавме, покрај Драгушин, фронтално е насликан портрет на жена, секако на неговата сопруга. Над нејзиниот нимб се забележува само крајот на натписот, чиешто откривање ќе донесе посигурни податоци за нејзината личност. Пониска од Драгушин, таа ја подигнува левата рака речиси до висината на рамениците на покојниот сопруг. Десниот крај од нејзината фигура е затскриен со црвениот ѕид на припратата, којшто е дограден до самата фасада на тремот. Лицето на оваа благородничка не е идеализирано; рамните веѓи, долгиот, свиткан нос, сенката на подбрадокот и помалку остриот долен дел од лицето зборуваат за непосредните согледувања на нејзините физиономски карактеристики. Нејзиниот венец не е висок, но украсен е со три хоризонтални редови бисери, меѓу кои има четири големи бесценети камења,[61] горните рабови на венецот се украсени со триаголни завршоци со бесценети камења и бисерни зрна на врвовите, како и кај Драгушин. Нејзиниот ѓердан, исто така, е украсен со наизменични редови бисери и бесценети камења.

[59] Ј. Ковачевић, *Средњовековна ношња балканских Словена*, 174–179.

[60] Ibid., 162–171; Б. Радојковић, *Накит код Срба*, Београд 1969, 170 сл., илустрации 37–59.

[61] Б. Радојковић, op. cit., 142–145; Ј. Ковачевић, op. cit., 31–84.

Под венецот се забележува клиска која држи зраковидна обетка, варијанта каква што била мошне популарна меѓу високото благородништво во текот на XIV век; повеќе примероци со слична форма на обетки се пронајдени во многу наоѓалишта во централните краишта на Балканот, а познати се и според примерите од ѕидното сликарство од тоа време.[62] Нејзиниот фустан напред е пресечен, пришиените рабови се украсени со билна орнаментика. Не можевме да констатираме дали средишните делови на фустанот биле прекриени со кругови со двоглави орли.

Новооткриените историски портрети во Полошко се дел од поголемата програмско-композициска целина на западниот фасаден ѕид на стариот трем на црквата. Комплетна анализа на оваа целина ќе бидеме во можност да извршиме по откривањето на сите портрети на семејствата на Душан и на Драгушин, на јужната страна од тремот, како и на претставата на Христос (и, можеби, на св. Ѓорѓи) на средишниот дел од ѕидот, од самиот врв, до горниот праг на влезната врата на наосот во храмот.

[62] Најблиска аналогија со зраковидната обетка од Полошко со наизменични куполести валци и помали, двојни, меѓу нив, се откриени во Прилеп (на Марков Град), а подоцна во селото Горно Оризари, кај Кочани. Наодот од Прилеп го објавија Ђ. Мано-Зиси, *Срūски средњовековни накиūи украс*, II, Уметнички преглед, 1, Београд 1941, 21–22; М. Ћоровић-Љубинковић, *Налаз из Маркове вароши код Прилеūа*, Музеји, 2, Београд 1959, 102–110, каде што укажува на истите обетки на портретите во Лесново, Долна Каменица, Бела Црква Каранска и др.; наодот од Кочани го објави R. Polenković-Steić, *Une rare découverte du Moyen âge faite dans le village de Gorno Orisari*, Actes du XII^{e} congrès international d'études byzantines, Beograd 1964, 321–325. Најстариот наод од Драгижево, кај Трново, го објави Б. Филовъ, *Сūаробългарскоūо изкусūво*, София 1924, 62. За прашањата на овие обетки, види уште Ј. Ковачевић, op. cit., 143–146; Б. Радојковић, op. cit., 134.

LES PORTRAITS HISTORIQUES
DE L'EGLISE DE POLOŠKO (I)

Résumé

Dans le présent article, on publie la découverte de nouveaux portraits dans l'église Saint-Georges de Pološko sur les rives de la Crna Reka près de Kavadar, en Macédoine. Ces portraits ont été découverts sous la couche de peintures datant de 1609 sur le mur ouest de la façade de l'église qui est actuellement intégré à l'exonarthex plus récent. Au cours de la phase actuelle des travaux de conservation, on a découvert un grand portrait du roi Stefan Dušan vu de face dans la zone supérieure et au-dessous, dans la zone inférieure, un portrait posthume de Jovan Dragušin, alors qu'à l'extrémité nord de ce mur de l'ancienne façade, auprès du portrait de Jovan Dragušin, on a mis à jour la plus grande partie d'un portrait de femme, probablement son épouse. Les inscriptions auprès des portraits de Dušan et de Dragušin sont très bien conservées et nous les reproduisons dans le cadre du présent article.

Un ange qui se trouve au-dessus de l'épaule gauche du roi Stefan Dušan lui présente l'épée victorieuse que le futur roi accepte en la tenant devant lui. C'est la première fois que l'on remarque ce motif sur un portrait d'un souverain de la dynastie des Nemanjić. Les auteurs du présent article attribuent ce trait spécifique du portrait de Dušan à ses grandes victoires sur les Byzantins en Macédoine et en Albanie vers la fin de 1342 et surtout au début de 1343. D'après les convictions de ses contemporains, les victoires de Dušan avaient été remportées grâce à la providence divine et avec l'aide de Dieu. L'épée que Dušan reçoit est un signe symbolique de l'origine divine de la puissance militaire du souverain. L'analyse de l'inscription auprès de la figure de Dušan et en particulier la partie concernant ses titres – où il est appelé aussi „roi des Romées" – nous apprend que les portraits ont été exécutés entre 1343 et la fin de 1345, lorsqu'une nouvelle rédaction de ses titres en grec a surgi.

Le portrait de Dušan attire encore notre attention par la manière dont est peint le loros qu'il porte croisé sur la poitrine, et la forme de sa couronne avec des arches qui se croisent au sommet du camelaukion. C'est ainsi que les

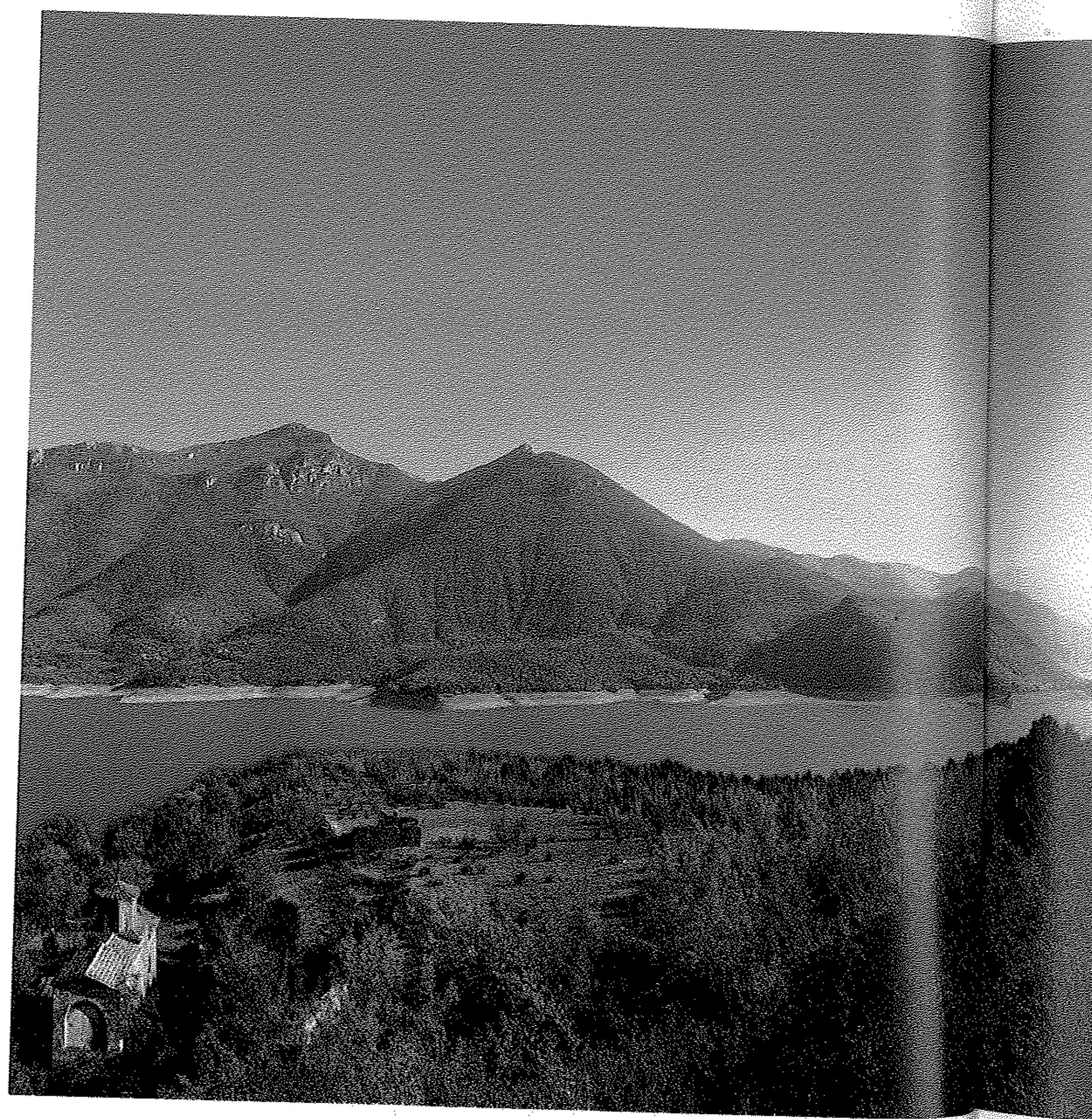
contemporains de Dušan peignaient aussi le Christ – roi des rois, le roi David et l'empereur Constantin le Grand, ce qui indique la divinisation des souverains dans l'art, vers le milieu du XIV^{e} siècle, c'est-à-dire à l'époque de leurs plus grands succès politiques et militaires.

Le portrait posthume de Jovan Dragušin est l'une des figures les plus suggestives parmi les portraits seigneuriaux peints au XIV^{e} siècle. L'artiste qui a peint cette fresque y a souligné les caractéristiques typologiques du visage et son expression psychologique. Nous apprenons de l'inscription bien conservée auprès du portrait que Dragušin était le fils du despote Aldimir (Eltimir), beau-frère du roi Stefan Dečanski. Ils avaient épousé deux soeurs, filles de l'empereur bulgare Smilac. C'est la raison pour laquelle on intitule Dragušin, dans son inscription aussi bien que dans la charte de fondation de Saint-Georges de Pološko, „vrai frère" du roi Dušan. L'épouse du despote Aldimir était donc la soeur de la mère de Dušan, la reine Théodora. Etant donné que le despote Aldimir (frère de l'empereur de Bulgarie Georges 1er Terter), en tant que seigneur de la région de Krnsko, avait perdu vers la fin de 1305 ses prérogatives en Bulgarie, sa famille vivait en émigration. Les auteurs du présent article estiment que Dragušin et sa mère jouissaient de l'hospitalité et de la protection de Dušan et qu'il leur avait probablement octroyé des domaines dans la région de Kavadar après 1334.

Sur ce portrait, Jovan Dragušin est coiffé du stématogirion, c'est-à-dire il porte le plus haut insigne de son despotat. Les quatre arches de son stématogirion ornées de pierreries (dont trois, celle de front et deux latérales sont nettement visibles) nous rappellent directement la description de cet insigne donnée par le Pseudo-Codinos. Sa robe est ornée de pierres précieuses, de perles et d'aigles bicéphales. Malgré le fait que Jovan Dragušin était resté sans titre de régent, il est représenté sur ce portrait posthume conformément aux prérogatives dont il jouissait chez Dušan, et en soulignant son origine princière – comme membre des dynasties des Treter, par son père, et des Smilac par sa mère. De plus, sa mère avait été la nièce de l'empereur de Byzance Michel VIII Paléologue.

Les auteurs du présent article promettent de publier dans le prochain numéro du Zographe les résultats des nouvelles découvertes lorsque les travaux de conservation qui sont encore en cours auront mis à jour le reste des portraits.

ЦРКВА
СВ. ЃОРЃИ,
ПОЛОШКО,
КАВАДАРЦИ

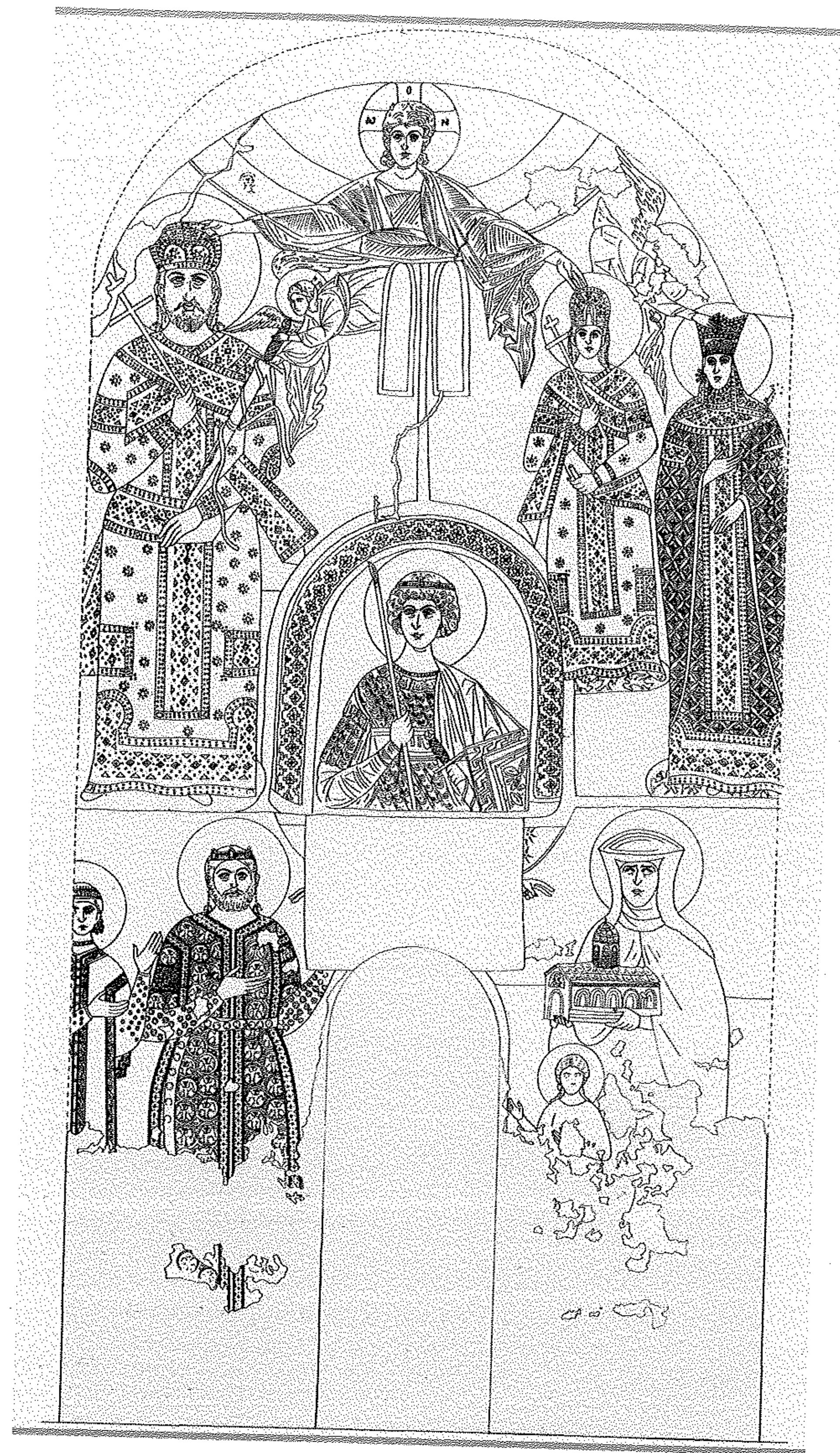


ИСТОРИСКИТЕ ПОРТРЕТИ ВО ПОЛОШКО (II)

Во втората етапа од чистењето на постариот живопис на западната фасада на црквата Св. Ѓорѓи во Полошко откриен е најголемиот дел од композициско-тематската и ликовна целина, која-што, во исто време, е и една од најголемите галерии на портрети на историските личности на византиската уметност од тоа време. По чистењето на фреските на северната страна на западниот фасаден ѕид, кога беа откриени ликовите на Јован Драгушин со сопругата и на кралот Душан, кому ангелот му го предава мечот на победата, според порано искажаните очекувања, на јужната страна од ѕидот се појавија и другите членови на Драгушиновото и Душановото семејство. Како што навестивме во првиот труд за историските портрети во Полошко,[1] откриени се и фигурите на патронот на храмот св. Ѓорѓи, над влезната врата во храмот, и на Исус Христос, на самиот врв на западната фасада, и двете во централната вертикална оска на истиот ѕид.

Новооткриените фрески, ослободени од подоцнежните премачкувања, даваат драгоцени податоци за тематската целина на гробната црква на Јован Драгушин, за ликовните сфаќања во периодот на нејзиното градење и ги проширувваат нашите сознанија за на-

[1] Раководител на проектот за заштита и проучување на Св. Ѓорѓи во Полошко е д-р Д. Ќорнаков, виш научен соработник; со конзерваторската екипа раководи Г. Георгиевски, виш конзерватор во Републичкиот завод за заштита на спомениците на културата на СР Македонија; во работата на симнувањето на подоцнежните слоеви на западната фасада и на откривањето на стариот живопис учествуваат С. Шутиновски, конзерватор во Републичкиот завод, и Д. Дакиќ, историчар на уметноста, кустос во Градскиот музеј и Галерија во Кавадарци.
За портретите откриени по првата етапа од чистењето на западната фасада, види: Ц. Грозданов и Д. Ћорнаков, *Историјски портрети у Полошком*, Зограф, 14, Београд 1983, 60–66.



ФРЕСКИ НА ЗАПАДНАТА ФАСАДА (ЦРТЕЖ: Н. ЦОНЕВ)

чинот на сликањето на владетелите и на ктиторите од високата благородничка средина во Душановата држава. Од интерес се како третманот на инсигниите, одеждите, така и титулатурите на портретите, а особено хиерархиската проекција на фигурите на западниот ѕид и искажувањето на инвеститурата на власта на небесниот цар над земските владетели.

Заокружувањето на работите на овој дел од црквата се очекува по третата фаза од конзерваторските и археолошките зафати на локалитетот Св. Ѓорѓи Полошки. Во претстојниот период ќе започне симнувањето на слоевите од малтер со текстовите на натписите од 1609 и од 1881 година,[2] коишто се испишани еден врз друг над влезната врата во храмот; со тоа во целина ќе се открие големиот полукруг на божествената светлина, Раката божја и веќе делумно откриениот натпис покрај моделот на црквата што го принесува Драгушиновата мајка, ктиторката Марија. По откривањето на живописот над влезната врата, со поголема сигурност ќе може да се зборува и за идејно-композицискиот склоп на западната фасада, не исклучувајќи ја и можноста за откривање на нови податоци за споменикот. Во завршната етапа, исто така, се очекува и отворање на делови од северниот и јужниот ѕид на припратата, со што ќе се ослободат насликаните површини со ликот на жената на Драгушин, на северниот, и завршните слогови од натписот на ктиторката Марија, на јужниот крај на фасадниот ѕид. Конечно, започнаа и археолошките истражувања, со навестени можности за откривање на гробницата на Драгушин. Во натамошното разгледување ќе ги соопштиме резултатите од нашите истражувања, непосредно по најновите открития, истакнувајќи ја, во оваа пригода, нивната поврзаност и континуитетот на работите што претстојат во третата фаза од работата во Полошко.

Големата фигура на ктиторката Марија е насликана во движење, како го принесува моделот на храмот кон Раката божја, во полукругот на божествената светлина, чие чистење над влезната врата во храмот е веќе започнато. Таа е благо свртена кон десната страна, но нејзината глава е насликана фронтално, задржувајќи го ритамот на

[2] За живописот во првата зона на западната фасада во Полошко од 1609 година, во врска со претставата на св. Иларион Мегленски, види: Ц. Грозданов, *Портрети на светителите од Македонија од IX–XVIII век*, Скопје 1983, 191–192, каде што е наведена и постара литература за натписот од 1609 година.



ДЕСПОТИЦА МАРИЈА, КТИТОРКА СО ВНУКОТ

сите фигури на Драгушиновото семејство, коишто исто така се насликани незначително завртени кон централниот дел од храмот и Раката божја.

Деспотицата е претставена како монахиња, наметната со темна мантија која го покрива нејзиното масивно тело. На нејзината глава, околу вратот и рамениците, симетрично е распореден виолетов воал, со градации од темни до светли воздушести нијанси на драперијата околу лицето и вратот; кругот околу главата со правоаголни рабови е изведен како и на другите портрети на монахињите од

тоа време, кои, меѓутоа, носат марами од црн материјал.[3] Затоа би требало да се постави прашањето дали можеби виолетовиот воал е знак на жалост на мајката за мртвиот син, бидејќи нејзиниот портрет е насликан околу три години по смртта на Драгушин. Натписот на јужниот крај на ѕидот, покрај нејзиниот нимб, чии последни слогови се прекриени со ѕидот на припратата, содржи драгоцени податоци за деспотицата; натписот го приложуваме со предложените дополненија на последните слогови, што можат да се пополнат ако се направат мали засеци во ѕидот.



НАТПИС ПОКРАЈ ДЕСПОТИЦАТА МАРИЈА

ΔΕΙCΙC Τ(ΗC) ΔΟΥΛ[ΗC ΤΟΥ]
Θ(ΕΟ)Υ ΜΑΡΙΑC ΤΗC ΕΥ[ΤΕΝΕCΤΑ]
ΤΗC ΒΑCΕΙΛΙCΑC [ΤΗC ΟΝΟΜΑCΘΕΙCΗC ΜΑ]
ΡΙΝΑC Κ(ΑΙ) ΚΤΙΤΟΡΙ[CΑC ΤΟΥ]
ΝΑΟΥ

Превод: *Моление на рабината божја Марија преблагородна деспотица наречена Марина и ктиторка на храмот*

Од натписот дознаваме дека монашкото име на Драгушиновата мајка било Марија, а дека нејзиното крстено име најверојатно

[3] I. Spatharakis, *The portrait in byzantine illuminated manuscripts*, Leiden 1976, fig. 153, 154, 190–202; T. Velmans, *La peinture murale byzantine a la fin du Moyen Age*, Paris 1977, 82–83, fig. 64, 65; двајцата автори ги разгледуваат портретите на монахињата од Типиконот во Lincoln Collage (gr. 35).

било Марина. Првиот слог од нејзиното крстено име сè уште е под ѕидот, а предлогот на нашето читање се темели на вообичаеното преземање на првиот слог од крстеното име при замонашувањето.[4] На крајот од натписот се истакнува дека деспотицата Марија е и ктиторка на храмот, податок на којшто треба да се осврнеме во врска со хронологијата на настанувањето на црквата во Полошко.

Во повелбата од 1340 година дознаваме дека Драгушин уште додека бил жив го избрал местото каде што ќе биде погребан, црквата во село Полошко, посветена на св. Ѓорѓи:[5] И мѣсто иже ѥст изнашьль брать кралевства ми Драгоушинь идѣже ѥсть поставлѥно тѣло ѥго, црьквь оу селѣ Полошькомь, светы и славны моученикь Христовь Георгиѥ. Не знаеме дали на истото место порано постоела помала црква Св. Ѓорѓи; меѓутоа бидејќи телото на Драгушин било положено во овој храм, и бидејќи гробната црква заедно со селата Полошко и Драгожељ, како и со селцето Кошане, во февруари 1340 година му се даваат на Хилендар, може да се помисли дека градењето на црквата во оваа форма го започнал самиот Драгушин.[6] Се чини дека во времето на неговата смрт градењето на храмот било во тек и дека мајка му, деспотицата Марија, подоцна го завршила ѕидањето на храмот. Живописувањето на црквата е во целина врзано за ктиторството на деспотицата Марија, и, како што веќе спомнавме, приведено кон крајот најрано во 1343 година.

[4] Првиот слог од името, најверојатно, е зачуван под јужниот ѕид на припратата, кој покрива дел од натписот на ктиторката Марија. Претпоставката дека првата буква одговара на првата буква на монашкото име на Марија и зачуваното продолжение на нејзиното име, укажуваат дека нејзиното крстено име најверојатно било Марина, не исклучувајќи и други можности. Со дополнителен засек во јужниот ѕид, веруваме дека ќе биде откриен и првиот слог од нејзиното крстено име.

[5] С. Новаковић, *Законски споменици српских држава средњега века*, Београд 1912, 409; А. Соловјев, *Одбрани споменици српског права*, Београд 1926, 124.

[6] Не се познати причините зошто Јован Драгушин добил имоти и избрал „покоишно место“ во Полошко, но, во врска со неговото куманско потекло, од династијата Тертери, по татковата линија, само ќе спомнеме дека покрај Полошко и денес се наоѓа селото Куманичини. Уште кон крајот на XII век, во истиот крај, околу Кожув и Меглен, се спомнуваат Кумани-пронијари. Дали куманскиот етнос пред средината на XIV век уште бил присутен во овој крај и дали за Јован Драгушин тоа имало значење, за тоа нема да зборуваме. За Куманите-пронијари кон крајот на XII век во овој крај (Кожув, Меглен), види: Г. Острогорски, *Пронија, О византијском феудализму* (Сабрана дела, књ. 1), Београд 1969 163–169; ibid., *Још једном о пронијарима Куманима*, Зборник Владимира Мошина, Београд 1977, 63–74.

Повеќепати изнесеното мислење дека жените на носителите на деспотското достоинство на грчки се именувале со βασίλισσα,[7] се потврдува и во овој натпис. Сопругата на деспотот Алдимир (Елтимир), Драгушиновата мајка, во повелбата од 1340 година, се именува деспотица,[8] на ист начин како што и Ана Марија (Мара), жената на деспотот Оливер, во грчкиот натпис во Лесново е βασίλεισσα, додека во охридскиот параклис на Оливер, Св. Јован Претеча, на катот на охридската катедрала Св. Софија, таа е означена на словенски како деспотица (деспотица).[9] Во грчкиот јазик називот δέσποινα служел како апелатив за царица,[10] па не бил соодветен за жена на деспот.

Претставите на деспотицата-монахиња Марија и на Драгушин спаѓаат во редот на највпечатливите ликови во портретската уметност на XIV век. Овалот на нејзиното лице, извлечен со јака темна контура, е затворен со воал, а бледиот тен на лицето не е посебно обработуван ниту цртачки, а уште помалку колористички. На портретот веѓите не се исцртани во лак, туку се извиткани во плачен грч и придушен лелек на жена која рано ги загубила мажот и синот, веројатно единец, во екот на својата моќ. Меѓутоа, изгледот на нејзиното лице е дополнително деформирано со ставање восок во устата и во левата зеница на окото, од непознати причини за нас. Извлекувањето на восокот е неодложна задача на екипата која работи во Полошко, за да го запознаеме изворниот изглед на портретот. Идеализираната претстава за портретите на жените во уметноста од XIV век со секогаш убави овални лица, како што порано се мислело,[11] сигурно не може да биде оценка и за сфаќањата во третманот на портретите од средината на XIV век. Реалистичките забележувања, фиксирањето на типолошките особености на порт-

[7] М. Ласкарис, *Византијске принцезе у средњевековној Србији*, Београд 1926, 89–90, ibid., *Deux chartes de Jean Uroš*, Byzantion, t. XXV–XXVI–XXVII, F. 1, Bruxelles 1967, којшто посебно го истакнува и ставот на Ламброс по ова прашање. Б. Ферјанчић, *Деспоти у Византији и јужнословенским земљама*, Београд 1960, 25–26, каде што се изнесени становиштата на сите автори за називите на жените на деспотите.

[8] Види заб. 5.

[9] Ђ. Бошковић, *Неколико натписа на зидовима српских средњевековњих цркава*, Споменик СКА, 87, Београд 1938, 13; Ц. Грозданов, *Охридско зидно сликарство XIV века*, Београд 1980, 62–64.

[10] Сп. Б. Ферјанчић, op. cit., 26.

[11] М. Кашанин, *Српски средњевековни портрети*, Уметнички преглед, 9, јуни, Београд 1938, 260–261, каде што пишува: „На нашиот средновековен портрет сите жени се млади и секогаш убави“.

ретираниот,[12] во разгранетата структура на општеството од средината на XIV век и во неговата втора половина, влијаеле и врз начинот на сликањето на владетелските и на благородничките портрети, како и врз сликањето на портретите на претставниците од лаичките и црковните кругови.[13]

Моделот што го држи ктиторката дава воопштена претстава за структурата на црквата Св. Ѓорѓи Полошки. На сликата е исцртана јужната фасада на Храмот со западниот влез и куполата над самиот покрив. Средишниот травеј со издигнатото квадратно поле за куполата не е назначен; присуството на двата фриза со плитки ниши на фасадата е означено со исцртување на пет ниши во истиот ред, а впечатокот на „двокатна гробна црква" воопшто не е назначен. На моделот, над влезната врата на западната фасада, во нишата е насликана полуфигура на св. Ѓорѓи. Значаен е и податокот дека црквата, според насликаниот модел, немала трем на западната страна во каков и да било вид. Тоа кажува дека живописот на западната фасада не бил заштитен со поголем испуст на покривот и дека до подигнувањето на припратата во почетокот на XVII век, живописот на западната фасада на црквата бил заштитен единствено со профилираниот венец на покривот.[14]

Под моделот на храмот, пред деспотицата, е насликана нејзината внука, Драгушиновата ќерка, која, судејќи според висината и лицето, имала повеќе од десет години. При досегашните работи не се забележани траги од натпис покрај ликот на ќерката на Драгушин. Девојчето, како и другите претставници на ова угледно благородничко семејство, е насликано со нимб, а десната рака ѝ е подигната во молитва за спас на душата на нејзиниот татко; нејзината коса е детално исцртана, со патец над челото и со долги прамени коса покрај вратот, до наметката. Деловите под лактите тешко се следат поради оштетувањата, а устата и очите се значително оштетени.[15]

[12] С. Радојчић, *Портрети српских владара у средњем веку*, Скопље 1934, 91–92.

[13] V. J. Djurić, *L'art des Paléologues et l'état serbe, Rôle de la cour et de l'église dans la première motivé du XIV siècle,* Art et société à Byzance sous les Paléologues, Venise 1971, 186–191; T. Velmans, op. cit., 59–97.

[14] N. L. Okunev, *Lesnovo, L'art buzantin chez les Slaves*, I, Paris 1930, 234–235.

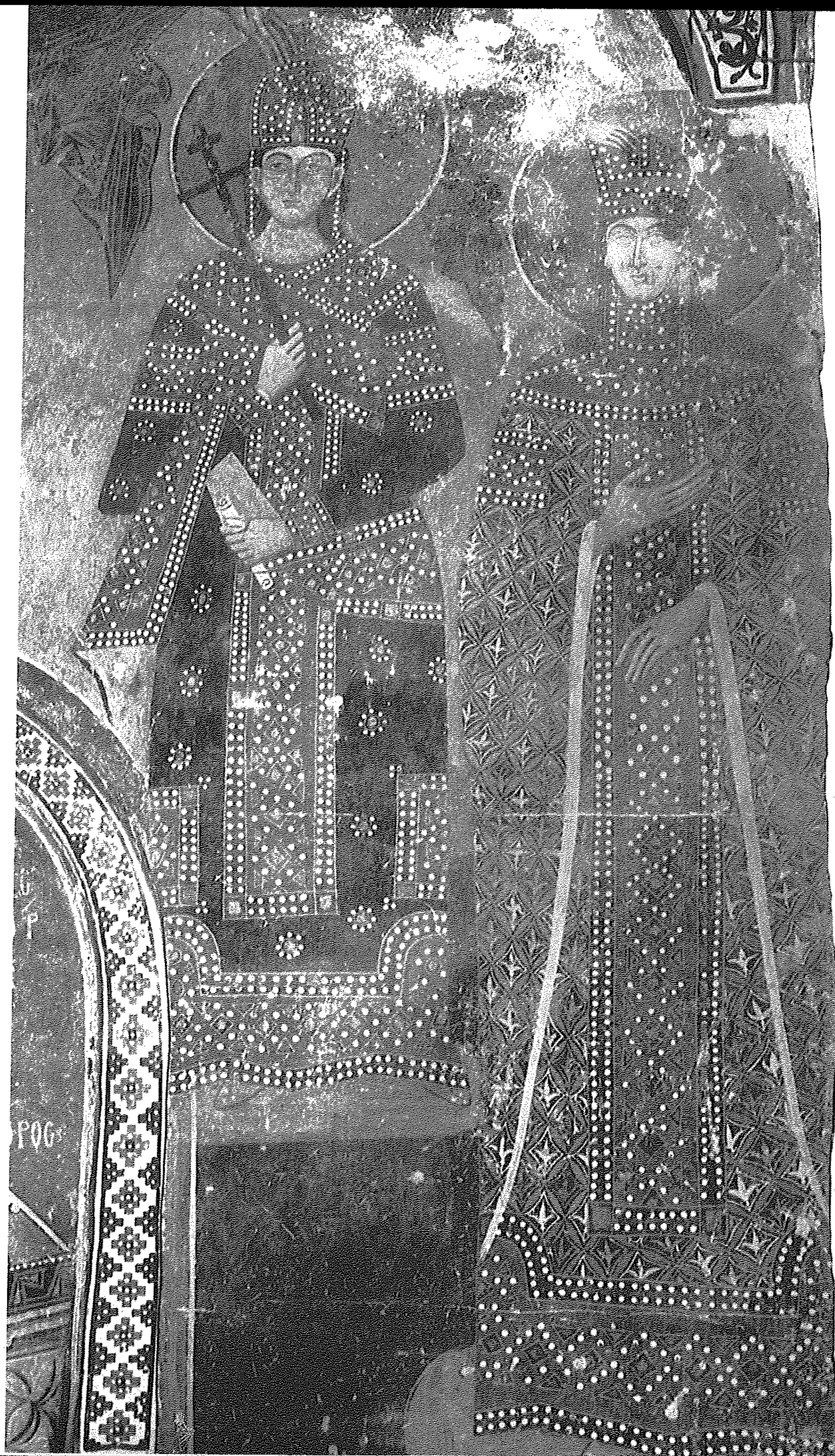
[15] Во текот на чистењето на фреските не забележавме натписи покрај портретот на кралицата Елена и ќерката на Драгушин; во подоцнежните истражувања можеби ќе се пронајдат траги на овие натписи.



СВ. НИКОЛА, НАОС, СЕВЕРЕН ЅИД

Во втората зона, на јужниот крај на ѕидот, насликани се фигурите на Урош и Елена, издвоени од Душановиот портрет со голема ниша и отвори на западниот ѕид под Христовата фигура непознати причини. Во ниеден споменик во Македонија и во Србија не се инсистирало во толку голема мера на официјалниот изглед на претставниците на владетелското семејство, освен, во извесна мера, во тремот на црквата Св. Никола Болнички и во Лесново.[16] Тука е применет единствен начин: престолонаследникот, кој тогаш имал шест или седум години, да се израмни во височина со татко му, за да може Христос со прстите на левата рака да ја достигне неговата круна. Перницата врз која стои Урош е поставена над празното квадратно поле, така што висината на Урош ја надминува висината на фигурата на кралицата Елена. Постоел уште еден начин на идејно-композициско истакнување на престолонаследникот, како што е тоа случај во Св. Никола Болнички, од 1345 година, каде што Урош, во својата осма година, во висина е израмнет со своите родители.

[16] Ц. Грозданов, op. cit., 54–58; С. Радојчић, op. cit., 55–56.



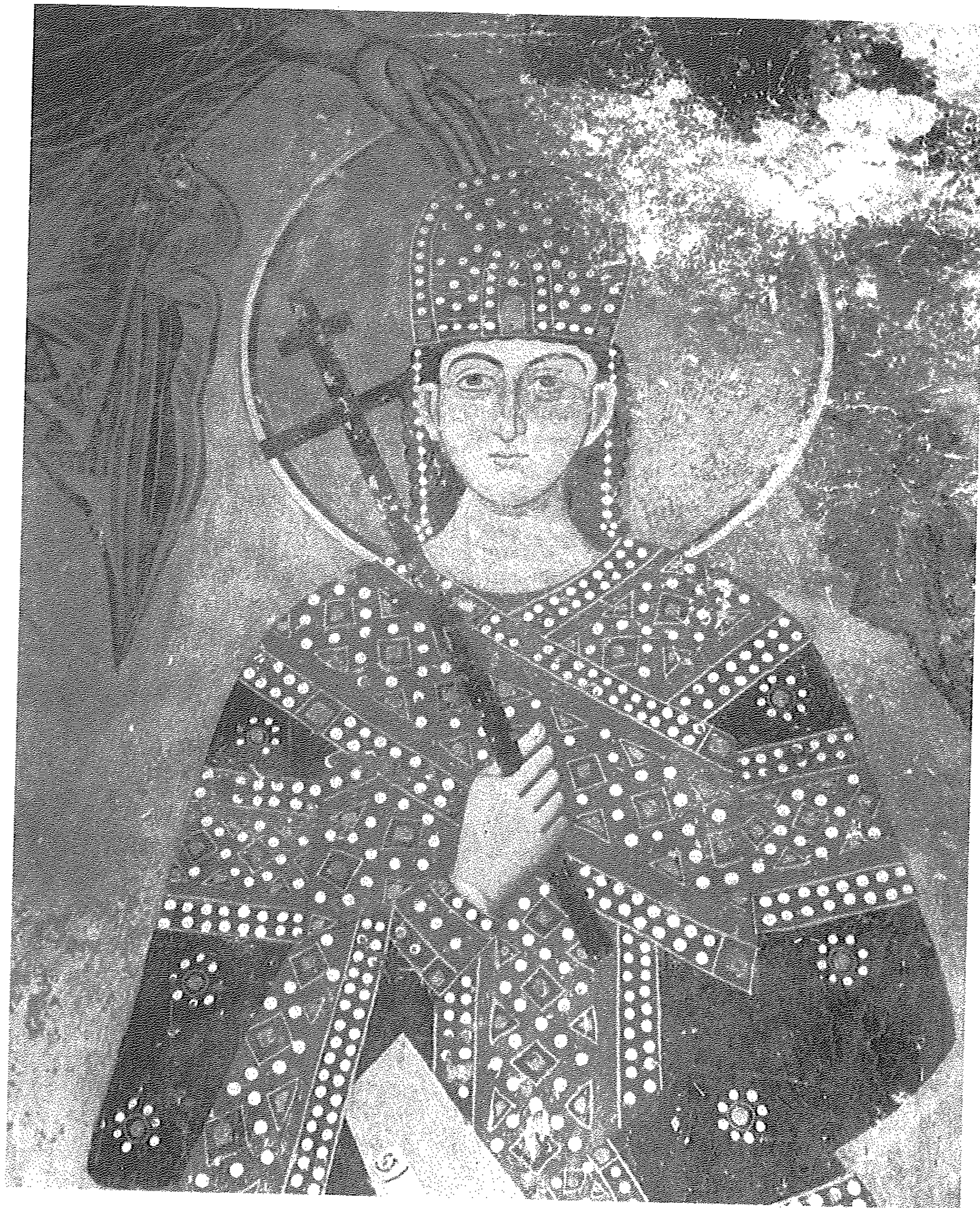
КРАЛОТ УРОШ
И КРАЛИЦАТА ЕЛЕНА

Урош е насликан во нагласен фронтален став. Во подигнатата десна рака држи црн крст со два попречни краци, со значење на владетелско жезло, а во левата затворен свиток – акакија. Неговата одежда речиси не се разликува од татковата: првпат во галеријата на портретите на Урош, тој е претставен со вкрстен лорос. Дивитисионот е ист како и на портретот на Душан, богато украсен со бесценети камења во различни бои и со низи од бисери, на одеждата не се насликани само некои ситни апликации, но затоа круната на Урош значително се разликува од татковата. Круната на синот на Душан нема поблиски аналогии со круните на владетелите, престолонаследниците и деспотите во уметноста од XIV век; таа е од затворен тип, со челен и вертикален обрач, а над челото се подигнува висока камара со поголем бесценет камен во долниот дел; другиот дел од круната има уште четири радијално поставени метални членови и повеќе бесценети камења помеѓу нив; од двата краја на круната, над ушите се спуштаат препендулии.

Лицето на принцот е речиси безизразно; се забележуваат шрафирања на образите со многу внимателно исцртување на очите, веѓите и на очните капаци. Густи прамени брановидно кадрава коса излегуваат под круната на челото и се спуштаат сè до неговиот лорос. Натписот со титулата покрај портретот на Урош, колку што нам ни е познато, е наведување на неговата титула на грчки јазик пред прогласувањето на царството; покрај тоа, натписот е испишан на споменикот на почва која само неколку години порано била во состав на Византија. Содржината на овој натпис гласи:

(ΟΥ)ΡΕСНС (ΕΝ) Χ(ΡΙСΤ)Ω ΤΟ ΘΕΟ
Π(ΙСΤ)ΟС КРАЛНС

Кога овој натпис се споредува со натписот покрај портретот на Душан во Полошко, се забележува дека и таткото и синот носат титула на крал, т.е. дека во натписот покрај портретот на Урош не стои дека е тој „помлад крал“, туку само крал, но кај Стефан Душан се истакнува дека е автократор (самодржец), со наведување на земјите со кои владее. Испуштањето на титулата самодржец во натписот покрај Урош претставува директно укажување на разликата помеѓу врховниот крал и младиот крал, кој во српската држава никогаш не бил автократор (самодржец). И по прогласувањето на царството во 1346 година, кога Душан ја носел титулата цар, Урош бил крал, без



ДОПОЈАСЈЕ
НА КРАЛОТ УРОШ

истакнување на правото на самодржец.[17] Титулата автократор, во Византија најпрвин ја носел само врховниот цар, додека на царотсовладетел тоа право почнало повремено да му се доделува „дури во

[17] Г. Острогорски, *Авшокрашор и самодржац, Византија и Словени, Сабрана дела*, књ. IV, Београд 1970, 331.

доцновизантиско време, веројатно во периодот на Палеолозите...".[18] Во формирањето на титулатурата на грчки јазик за престолонаследникот Урош е избегнат називот „младиот крал", назив непознат во византискиот државен систем.[19] Во полошкиот натпис, значи, се појавуваат таткото, крал-автократор и синот-крал, конципирани врз основите на византиската институција на совладетелство.[20]

Кралицата Елена стои во свечена фронтална поза, со левата рака го придржува жезлото со бисерно венче на врвот, а десната рака ѝ е подигната во висина на градите; рацете се сликани со извонредно чувство за доловување на отпуштен гест на кралицата. На главата има мошне висока, отворена круна, којашто во горниот дел се шири, како и повеќето насликани круни на кралиците на Немањиќи од тој и од претходниот период. Обетките ѝ се од зрачест тип, речиси исти како и на жената на Драгушин,[21] иако, уште од времето на Симонидилните портрети, за поотмени се сметале обоци со голем пречник, опточени со бисерни кругови.[22] Елена носи granaца декорирана со ромбови со кринови во вид на каро-шара.[23] Околу рацете ѝ паѓаат долгите ракави на гранацата со бела постава, и во контраст со вертикалниот лорос, украсен со бесценетости и со бисери; кралицата има висок ѓердан, подигнат покрај вратот, и посебни украси зашиени на гранацата под рамениците и на завршниот долен дел.

Елена не е насликана на помодниот начин на претставување на женските портрети од претходниот период. Таа има нагласени особини на отмена, зрела жена, со фини, ненаметливи црти. Лицето ѝ е бледо, тесно, носот тенок, свиткан на крајот, веѓите лачно свиткани, но, како и очите, малку коси; насликана е без моделација. Овие карактеристики, помалку или повеќе, се сретнуваат и на дру-

[18] Ibid., 302.
[19] М. Ивковић, *Установа „младоī краља" у средњевековној Србији*, Историјски гласник, 3–4, Београд 1957, 59–79, со постара литература.
[20] Види го приказот на Г. Острогорски на книгата: A. Grabar, *L'empereur dans l'art buzantin*, Strasbourg 1936, објавен во Југословенски историјски часопис, 3, 1937, што го користевме во книгата *О веровањима и схватањима Византинаца*, Београд 1970, 380; Г. Острогорски, *Автократор и самодржац, 330–331;* ibid., *Сацаревање у средњевековној Византији, Из византијске историографије и просопографије*, Сабрана дела, књ. III, Београд 1970, 180–191.
[21] Ц. Грозданов и Д. Ќорнаков, *Историјски портрети*, 66, заб. 62.
[22] С. Радојчић, *Портрети*, 36, 51; J. Ковачевић, *Средњевековна ношња балканских Словена*, Београд 1953, 143–145.
[23] J. Ковачевић, op. cit., 190–191.



ПОРТРЕТ НА КРАЛИЦАТА ЕЛЕНА

гите портрети на Елена, посебно на добро зачуваните композиции во Св. Никола Болнички, во Дечани, што зборува дека зографите настојувале точно да ги воочат нејзините физиономиски карактеристики.[24] Следејќи го развојот на женскиот портрет од крајот на XIII век, уште од ликот на Каталина во Арилје, С. Радојчиќ ја воочил појавата на сликање на владетелките и благородничките од високите кругови: „ист блед овал, мала уста, нежно извлечени црти на лицето и слабо означена пластика на главата. Постојано се слика истото лице; мислам дека тоа е општиот, тогаш модерен тип на женска убавина".[25] На овој, воопштен начин, портретот на кралицата Елена е третиран само во Бела црква Каранска, додека подоцнежните претстави на нејзиниот лик се одликуваат со попрецизно истакнување на индивидуалните црти. Во Полошко, мајсторот бил повеќе приврзан кон линеарна стилизација, појава која му дава печат на најголемиот дел од сликарството на оваа црква, како што тоа и порано го наведовме.

24 С. Радојчић, *Портрети*, 32, 91–92, каде што се укажува на општите текови на развојот и на промените во третманот на женскиот портрет.
25 Ibid., 32.

Портретите на Душан, Елена и Урош од Полошко ѝ припаѓаат на првата група нивни заеднички претстави, настанати помеѓу Бела црква Каранска, околу 1340 година и Св. Никола Болнички од 1345 година. На овие групи споменици, престолонаследникот Урош се слика помеѓу таткото и мајката, освен во Св. Никола Болнички, каде што е издвоен и е поставен покрај родителите, односно покрај мајка му.[26] Во ниедна претстава на владетелската куќа до 1346 година не е до таа мера изразена зависноста на сликарската целина како оваа во Полошко. Во истите месеци, на сликата на Душановото семејство во рамките на 12. (13.) кондак на Акатистот на Богородица од Дечани, мајката ја спушта десната рака на рамото на Урош, а Душан го милува синот со десната рака по главата. Со ист гест Елена е претставена и на друга композиција во Дечани, каде што малиот Урош е насликан до својата блиска роднина, на заеднички портрет.[27] Официјалниот фронтален став на членовите на владетелската куќа, не е во толкава мера назначен ниту во нартексот на Сопоќани.[28] Како што истакнавме и порано, во оваа група портрети, само во Полошко, Урош е насликан со вкрстен лорос на градите и израмнет со висината на татко му. Се чини дека во спомениците на благородниците и црковните великодостојници во Македонија, каде што во тие години границата спрема Византија значително се поместувала кон југ, понагласено се подвлекувала дивинизацијата на владетелската куќа во односот спрема спомениците од основното јадро на српската средновековна држава. Портретите на владетелското семејство во Полошко, во Св. Никола Болнички и во Лесново, со композициската структура, со пропорциите и со распоредот на фигурите, покажуваат специфичност на прикажување на кралот (царот) Душан и неговото семејство во македонските краишта освоени по 1334 година.

26 За оваа група портрети на Душановото семејство до 1346 година, види: С. Радојчић, *Портрети*, 56; Г. Суботић, *Прилог хронологији дечанског зидног сликарства*, Зборник радова Византолошког института, XX, Београд 1981, 116, заб. 19. За портретите во Бела црква Каранска и нивното датирање, види: Г. Бабић, *Портрет краљевића Уроша у Белој цркви каранској*, Зограф, 2, Београд 1967, 17–19.
27 С. Радојчић, *Портрети*, 51–53; Г. Суботић, op. cit., 113–114.
28 В. J. Ђурић, *Сопоћани*, Београд 1963, 89, цртеж 138–139; бидејќи Душан во овој натпис се спомнува како велик крал, форма што била во употреба пред неговото крунисување, В. Ј. Ѓуриќ истакнува дека сликарството на сопоќанскиот нартекс настанало околу 1344/5 година (види: *Византијске фреске у Југославији*, Београд 1974, 212, заб. 64).

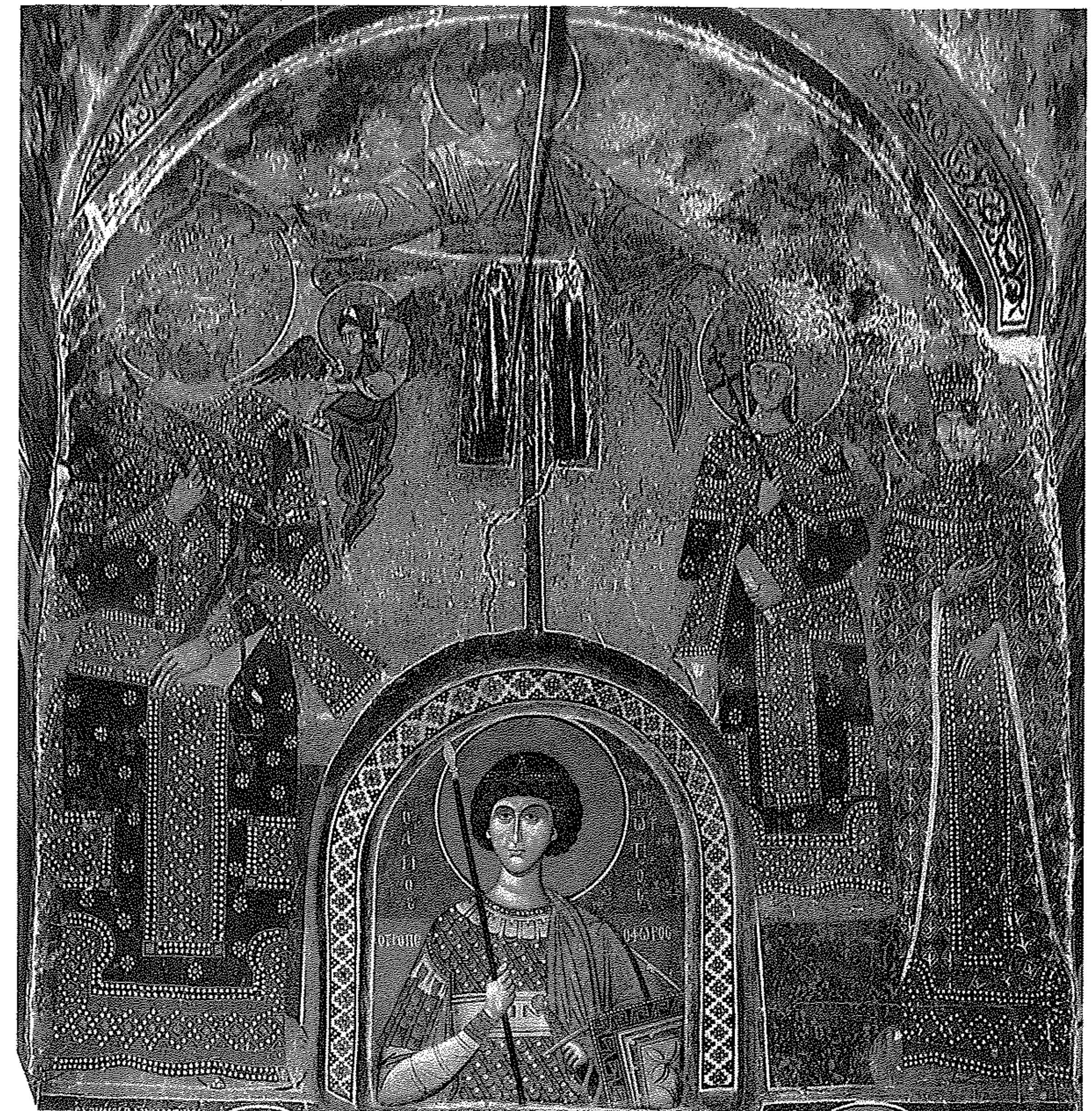
Допојасната претстава на Ѓорѓи Победоносец (О АГІ ОС ГЕΩРГІОС О ТРОПЕОФΩРОС), насликана во големата ниша над вратата, во вид на фреско-икона, сигурно спаѓа меѓу најубавите поединечни дела во ликовниот ансамбл на Полошко. Светиот воинмаченик со десната рака го подигнува копјето пред себе, во левата држи меч под рачката, покрај кој има штит од двете страни на лакот; преку панцирната кошула е наметнат со плашт.[29] На главата, над редицата кадрици што го врамуваат лицето на воинот, носи венец со една подигната камара на средина и три бесценети камења, какви што во периодот на Палеолозите носеле севастократорите, на што укажува и Псевдо-Кодин.[30]

Најмногу привлекува внимание начинот на сликањето на неговото лице. Првиот мајстор на живописот во Полошко применил начин за градење на пластицитетот на графичките планови со претопување и со вешта употреба на сенчење. Засенчени се деловите под лачните веѓи, на вратот, околу носот и подвлечените темни линии под очите. Треба да се забележи дека сенките под очите и вратот не се појавуваат на портретите на живите личности, коишто ги проучувавме во тремот. Манирот на ставање триаголни сенки под очите не го применил ниту на ликот на св. Ѓорѓи, туку само го назначил на главата на младиот Христос на врвот на западната фасада. Чистите контури на носот и на устата зборуваат за цртачката супереност на зографот којшто не се служел со колористички ефекти, но во владеењето со формата достигнал до точката од која се наметнува потребата за пронаоѓање нови изразни можности. Пред сè, на ликот на св. Ѓорѓи и на портретите на историските личности, мајсторот ги покажал најдобрите можности на класицизмот на зрелата академизирана фаза на Палеолозите, со веќе навестените промени во средината на XIV век.

На врвот на западната фасада, по целата ширина на највисоката зона, којашто е издвоена со полукруг од божествена светлина, од нејзините длабочини излегува фигурата на младиот дванаесетгодишен Христос со изглед на веќе потпораснат Емануел; во почетокот на XVII век овој млад Христос бил покриен со фигура на

[29] Претставата на св. Ѓорѓи со различни епитети се слика на сличен начин, сп.: С. Кисас, *Српски средњевековни споменици у Солуну*, Зограф, 11, Београд 1980, 34–39.

[30] Pseudo-Kodinos, *Traité des offices* (introduction texte et traduction par J, Veraux), Paris 1966, 276.



ХРИСТОС-АНГЕЛ НА ВЕЛИКИОТ СОВЕТ

Христос-Ангел на Великиот совет. Тој ги шири рацете надвор од божествената светлина и на двете страни става круни, на главата на кралот Душан и на престолонаследникот Урош. Фигурата на Христос е незначително поместена кон северната страна на фасадата, затоа што со неговиот непосреден благослов не е опфатена и кралицата Елена, на самиот крај од јужниот ѕид. За разлика од историските портрети и ликот на св. Ѓорѓи од долните зони, Христос е сликан со нагласен пластицитет, неговата глава е волуменозна, со светло-темни контрасти; можеби сликарот тоа го применил од оптички

причини, бидејќи Христос, поставен на највисоката точка на фасадата, е слабо видлив од долната зона. Поради полукругот од божествена светлина, неговиот хитон и химатионот се осветлени со млазови светлина коишто ја геометризираат одеждата. Неговата густа коса се спушта до под ушите и на двете страни формира тричлени кадрици, појава што не е карактеристична за другите фигури на Емануел. По ширината на светлосните површини, од двете страни на допојасјето, во два реда, се чита натпис, којшто укажува дека Христос тука е прикажан во „друго обличје" (Марко XVI, 12), додека пред самиот натпис, со варовничко бела боја е исцртана глава со нимб. Текстот на натписот гласи:

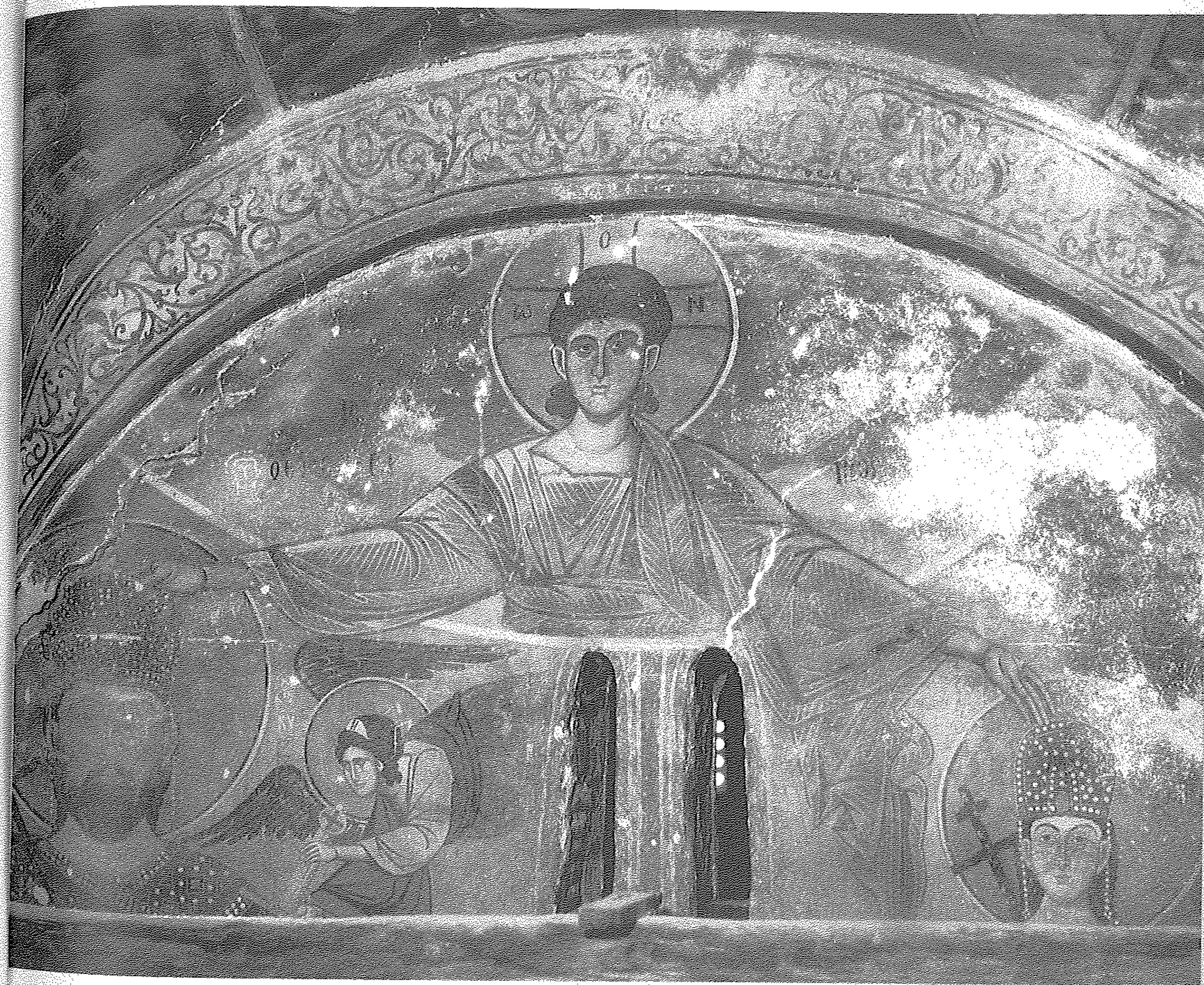
И(HSOY)C X(РИСТО)C
O EN ETEPA MOРФ(H)

На овој дел од живописот е откриена фигура на уште еден ангел, којшто, спуштајќи се од височините, од левата страна на Христовото допојасје, става круна на главата на кралицата Елена. Така во Полошко сретнуваме една од најсложените претстави на инвеститурата на власта и моќта на небесниот цар на земскиот господар и на неговото семејство, со непосредно поставување на круна на главата на Душан и на Урош, и, по посреден пат, преку ангели, од кои едниот му го носи на Душан мечот на победата, а вториот круната на кралицата Елена.

Во владетелската иконографија на Немањиќи, Христос првпат непосредно им става круна на владетел и на престолонаследник, на Душан и на Урош во Полошко. Ставањето круна по посреден пат, преку ангел, се следи уште од грачаничката Лоза на Немањиќи и на портретите на Милутин и на Симонида.[31] Постариот, поедноставен начин на божји благослов на владетелот е заменет со ставање круна како „најзначаен атрибут на неговата моќ".[32] Непосредното ставање круна од страна на небесниот суверен е познато во владетелската иконографија на Византија уште од периодот на иконоборството. Најмногу се истакнуваат примерите на поставување круна на главата на царот Константин VII, потоа на царот Роман II и на царицата

[31] С. Радојчић, *Портрети*, 39, 44–45; В. Ј. Ђурић, *Лоза Немањића у старом српском сликарству*, Први конгрес Савеза друштава историчара уметности СФРЈ, Охрид 1976, 53–55; Ch. Walter, *The iconographical sources for the coronation of Milutin and Simonida at Gračanica*, L'art byzantin au debeut du XIV[e] siècle, Beograd 1978, 180–200.

[32] A. Grabar, op. cit., 114.



ИСУС ХРИСТОС ВО ДРУГО ОБЛИЧЈЕ

Евдокија на репрезентативните примероци од слонова коска, работени во Цариград; многу е познат примерот од минијатурното сликарство, претставата од Cod. Vatic. Urbin gr. 2., од крајот на XI век, на која Христос става круна на главата на Јован и на Алексеј Комнен.[33] Ќе ја спомнеме и сличната композиција на Крунисувањето на норманскиот владетел Рожер II во црквата Марторана во Палермо.[34]

[33] Ibid., 116, 119.

[34] Ibid., 120.

Друг начин на прикажување на инвеститурата на власта од страна на небесниот владетел на земски владетел, преку посредници, пред сè преку архангели и ангели, бил многу поразвиен во владетелската иконографија на византиската културна сфера. Овој начин на прикажување потекнувал од верувањето дека на св. Константин Велики архангелите му ги донеле од небото знаците на царската власт.[35] Меѓутоа, сликањето на архангелите и ангелите коишто ги носат знаците на владетелското достоинство под Христос, кој благословува, било композициски поедноставно, особено во случаите кога се сликало владетелско семејство, или кога на владетелот, покрај круната, му се предавало и оружје, симболи на победа со божја помош.[36] Најсложен вид на овој композициски склоп, близок на владетелската иконографија, е претставата на св. Димитриј на коњ во тремот на Марковиот манастир, кому, со благослов на Христос Емануел, ангелите му ги предаваат сите војнички атрибути на свет воин.

Младиот Христос, кој според натписот тука се појавува „во друго обличје“, се наоѓа во идејно-догматска врска со настаните во Емаус, на самиот ден на Воскреснувањето. Имено, Христос, во друг вид, им се појавил на Лука и Клеопа на патот за Емаус пред самото кршење на лебот пред овие свои следбеници на вечерата во селото кај Ерусалим (Марко XVI, 12, Лука XXIV, 13–31). Патот и вечерата во Емаус стануваат мошне популарни во уметноста во времето на творештвото на Михаил и Евтихиј и на нивните современици.[37] Уште во првите споменици на раната уметност на Палеолозите, во протезисот на охридската црква Богородица Перивлепта и во Протатон, композицијата „Вечера во Емаус“ се одбележува со називот „Исус Христос во друго обличје“, со тоа што тој се слика како свештеник.[38] И во други споменици од тој период, Христос најчесто се појавува како свештеник во евхаристична функција,[39] а само

[35] С. Радојчић, *Портрети*, 40.
[36] Ch. Walter, op. cit. 190–200.
[37] В. Ј. Ђурић, *Раванички живопис и литургија*, Манастир Раваница, Београд 1981, 53–56.
[38] A. Xyngopoulos, *Manel Panselinos*, Athènes 1956, 20, f. 9 (за Протатон); П. Миљковиќ–Пепек, *Делото на зографите Михаило и Еутихиј*, Скопје 1957, 50, 80 (за Перивлепта). За тонзурата што ја има Христос во Перивлепта сп.: В. Ј. Ђурић, *Раванички живопис*, 55, заб. 33.
[39] Д. Панић – Г. Бабић, *Богородица Љевишка*, Београд 1975, 49, цртеж 6; G. Millet, *La peinture du Moyen Age en yougoslavie*, III, Paris 1962, pl. 98 (за Старо Нагоричане); И. М. Ђорђевић, *Сликарство XIV века у цркви св. Спасу у селу Кучевишту*, Зборник за ликовне уметности, 17, Нови Сад 1981, 98, сл. 24 (за сликата Вечерата во Емаус, каде што Христос има тонзур).

исклучително со изглед на „историскиот Христос“ во своите години, како на пр., во Грачаница.[40] Меѓутоа, ниту на една слика којашто се однесува на настаните од Емаус не е претставен помлад, дванаесетгодишен Христос, брада, како што е насликан во црквата Св. Ѓорѓи Полошки. Зографот тука не го означил Христос како Емануел, иако тој со овој изглед и епитет се појавува и на сложените композиции на владетелската иконографија, како што е, на пр., Лозата на Немањиќи.[41] Се чини дека за разбирање на оваа појава е значајно бестелесното претставување на фигурата со варовничко бела боја, со нимб околу главата пред самиот натпис, како и во појасот на божествената светлина од која излегува Христос.

Со сликањето на праведната душа во претставата врзана за настанот во Емаус, т.е. за денот на Воскреснувањето, во гробната црква на Јован Драгушин, се укажува на спасувањето на душата на праведникот. Верувањето во чинот на воскреснувањето бил залог за воскреснување на умрените и за спас на душите на праведните.[42] Воскреснатиот Христос, којшто е насликан така што излегува од другата страна на божествената светлина, е претставен млад, затоа што на тој начин најцелосно се укажува на идејата за овоплотување на Словото и на детето-жртва којашто се поднесува за спас на човечкиот род, т.е. на Емануел, којшто од догматско становиште е беспочетен.[43]

Укажувајќи на специфичноста на оваа претстава, веруваме дека можноста за поцелосно разгледување зависи од откривањето што претстои на големото квадратно поле меѓу горниот праг над вратата и фигурата на св. Ѓорѓи, каде што, како што веќе истакнавме, само во мал дел се исчистени сегментите на божествената светлина и на Раката божја. Бидејќи специфичната претстава на Христос на врвот на фасадата е една од двете ликовни претстави на божјото присуство на западната фасада во Полошко, поцелосна анализа на нивниот однос треба да се даде по откривањето на фрескосликарството над влезната врата на храмот Св. Ѓорѓи.

[40] С. Радојчић, *Грачаничке фреске*, Византијска уметност почетком XIV века, Београд 1978, 178, сл. 3.
[41] В. Ј. Ђурић, *Лоза Немањића*, 53–55.
[42] Протосинђел др Јустин, *Догматика православне цркве*, II, Београд 1980, 534–594.
[43] За Христос Емануел, сè уште најпопуларно, G. Millet, *La dalmatique du Vatican*, Paris 1945, 61–81.

LES PORTRAITS HISTORIQUES DE L'EGLISE DE POLOŠKO (II)

Résumé

Pendant la seconde étape du nettoyage des fresques de l'église de Saint-Georges à Pološko, village près de Kavadar (RS de Macédoine), on a découvert sur la façade ouest la majeure partie des fresques avec des portraits historiques peints de 1343 à 1345. Des portraits historiques et d'autres figures peintes dans cette partie de l'église ont été découverts sur la partie sud du mur ouest et dans sa partie centrale. Dans la première zone, on a nettoyé le portrait de la fondatrice, mère de Jovan Dragušin, la »*despotica*« Marie. Comme nous l'avons déjà constaté dans notre premier article sur les portraits historiques de Pološko (Zographe 14), elle avait été la fille de l'empereur de Bulgarie Smilac et épouse du despote Aldimir, elle avait donc été la soeur de Théodora, épouse de Stefan Dečanski et tante de l'empereur Stefan Dušan. Auprès de son portrait on a aussi découvert une inscription nous apprenant qu'elle avait pris le voile sous le nom de Marie et que son nom de baptême avait probablement été Marina. Les auteurs estiment que Marie avait mené jusqu'au bout les travaux sur l'église funéraire commencés par Jovan Dragušin et que toute la peinture murale est due à sa donation. - Devant Marie est peinte sa petite-fille, fille de Dragušin dont nous n'avons pas encore découvert le nom. Dans le présent texte, on évalue les valeurs picturales du portrait de Marie et les éléments du traitement réaliste dans la peinture du milieu du XIV^{e} siècle.

Dans la seconde zone, on a découvert les portraits du prince-héritier Uroš et de sa mère, la reine Hélène. Quoiqu'à l'époque de la peinture de cette fresque Uroš n'ait eu que six à sept ans, il y est de grande taille, élevé à la même hauteur que son père. Le Christ pose sur les têtes des deux princes des couronnes, ce qui est le geste symbolique de l'investiture divine du pouvoir royal octroyé aux souverains terrestres; la reine Hélène est couronnée par un ange qui plane au-dessus de sa figure. L'attitude des personnages royaux souligne la représentation rigide et officielle des membres de la famille de Dušan.

Au-dessus de la porte d'entrée, dans une niche, est peint un grand buste de saint Georges Triomphant, auquel l'église est consacrée. Il porte tous les attributs des saints stratèges, et par sa valeur artistique ce buste est l'une des plus belles oeuvres de la peinture murale de Pološko.

Au sommet même de la façade ouest se trouve la figure dominante du Christ qui ressort d'un demi-cercle de lumière divine. Il est représenté comme un jeune homme, le Christ Emmanuel, mais son inscription l'indique comme le »Christ sous une autre forme« (Marc, XVI, 12) comme c'est aussi parfois le cas pour le Christ du »Repas d'Emmaüs«. Devant l'inscription se trouve la silhouette d'une petite tête avec un nimbe, et nous supposons qu'elle représente une âme, ce qui symbolise la rédemption des âmes des justes par la résurrection du Christ. On indique également, dans cet article, la place occupée par ces portraits dans l'art du XIV^{e} siècle, au moment de la libération des normes strictes du classicisme des Paléologues, lorsqu'on sent une insistance sur la stylisation linéaire dans le traitement des figures et des espaces.



ЦРКВА СВ. ЃОРЃИ, ПОЛОШКО, ДЕТАЉ ОД ЈУЖНАТА ФАСАДА

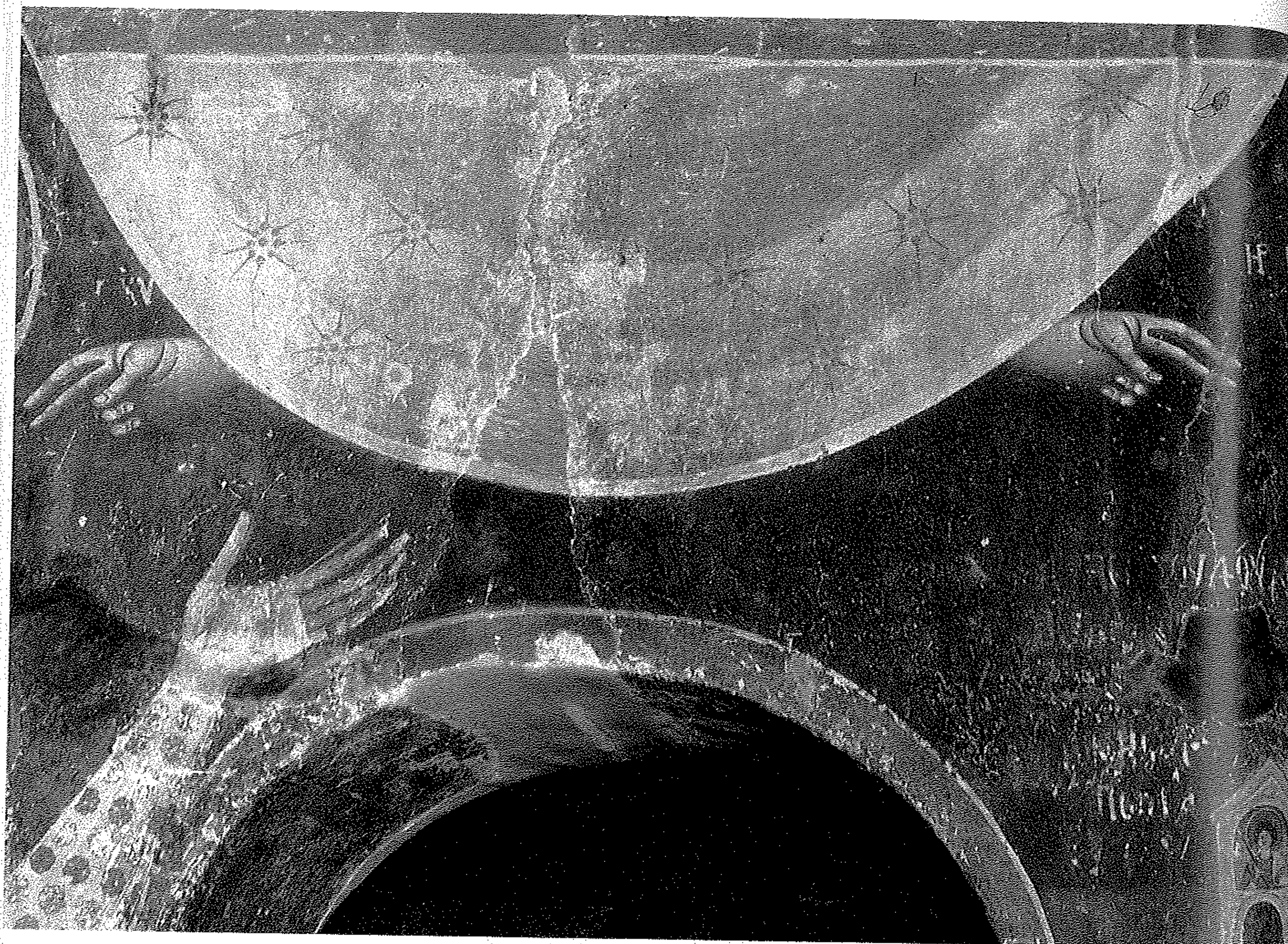
ИСТОРИСКИТЕ ПОРТРЕТИ ВО ПОЛОШКО (III)

Со новите конзерваторски зафати, сите површини на стариот живопис на западната фасадна страна на тремот на Свети Ѓорѓи Полошки се ослободени од подоцнежните слоеви и премази, а со тоа и целосно е исчистена композициско-тематската целина со историските портрети. Во последната фаза од конзервацијата, симнати се двата подоцнежни ктиторски натписи од XVII и XIX век над влезната врата во храмот, како и преостанатиот живопис со житието на св. Ѓорѓи од 1609 година, засега заштитен и изложен во Музејот на Македонија. Во истото време се изведени засеци на северниот и на јужниот ѕид на припратата покрај портретите на сопругата и на мајката на Драгушин, за да се ослободат деловите од нивните фигури и натписите покрај нив, досега затворени со доѕидувањето на припратата. Објавувајќи ги историските портрети во Полошко, ќе соопштиме и други податоци, коишто се однесуваат на настанувањето и историјата на Драгушиновиот мавзолеј, со посебен осврт врз гробницата, откриена во југозападниот агол на храмот.[1]

Во средишниот дел на долната зона, над влезната врата во наосот, како што се насетуваше и порано, откриен е голем полукруг божествена светлина, од која излегува и благословува Раката божја, на северната страна, кон Јован Драгушин и неговата сопруга, и на јужната страна, кон Драгушиновата мајка Марија и синот.[2] Сег-

1 Откривањето на преостанатиот дел од живописот на западниот фасаден ѕид на црквата и археолошките ископувања се вршени во летните периоди во 1985 и 1986 година. Екипата работеше во истиот состав како и претходната година.

2 Врз основа на откриениот натпис што сега го објавуваме, се утврдува дека е насликан синот на Драгушин, а не ќерката, како што помисливме претходно, оценувајќи според изгледот на сè уште несозреаната детска фигура (в. Ц. Грозданов и Д. Ћорнаков, *Историјски портрети у Полошком*, Зограф, 15, Београд 1984, 88.



БОЖЕСТВЕНА СВЕТЛИНА ВО РАКАТА БОЖЈА

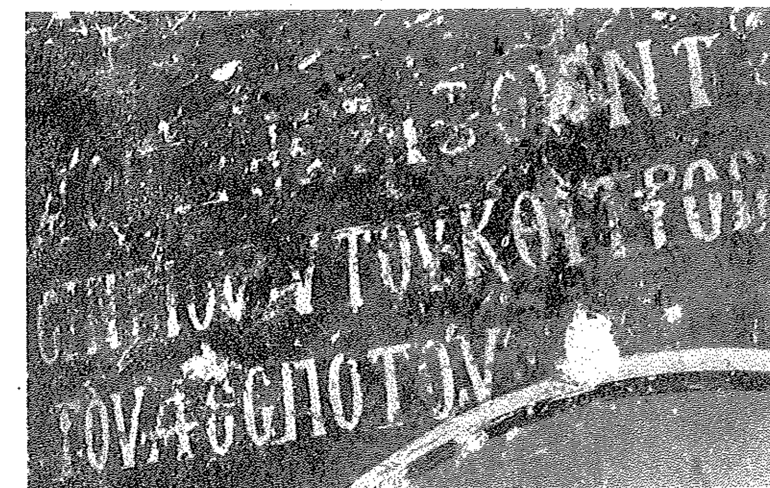
ментот божествена светлина содржи четири големи полукружно извиткани ленти, со ѕвезди коишто излегуваат од под нишата со фигурата на св. Ѓорѓи. Помеѓу Раката божја и моделот на храмот, што го држи деспотицата Марија, е откриен натпис во пет реда, молитвата на синот на Драгушин:

ΔΕΗCΙC ΤΟϒ ΔΟϒΛΟϒ ΤΟϒ
Θ(ΕΟ) ΔΡΑΓ $^{4-5}$ [ΤΟϒ ϒ]ΙΟϒ
[ΑϒΤΟϒ ΚΑΙ Ο ΘΕΟC C] ΟC[Ι
ΑϒΤΟΝ] ΗC ΕΤ [Η]
ΠΩΛΑ

Превод: „Моление на работ Божји Драг... син негов и Господ нека го чува на многа лета.“

Молитвата на Драгушиновиот син единец е испишана под Божјата рака, што укажува на тоа дека молитвеното обраќање е услишано. За жал, во натписот не се чита вториот дел од името на синот на Драгушин, чијшто прв слог е како на татко му Драг..., со тоа што преостанатите пет букви во продолжението не се препознаваат. Синот, којшто во височина ја достигнува деспотицата Марија, во времето на сликањето на овој дел од црквата имал околу 10–12 години. Во подоцнежните вести не се зачувани податоци за судбината на овој наследник на благородничкото семејство на Јован Драгушин.

Во претходната фаза на чистењето, портретот на сопругата на Драгушин не беше откриен во целина: северниот крај на оваа фигура остана затворен со северниот ѕид на припратата. Со изведувањето на големиот засек во висина на горниот дел на овој портрет, сосема е откриена нејзината глава и натписот над нејзиниот нимб. Натписот потврдува дека е насликана жената на Драгушин, но сложената лигатура и акцентирањето на нејзиното име уште не даваат можност за сигурно исчитување на буквите. Колегата Сотирос Кисас мисли дека лигатурата на нејзиното име може да се разреши како Ана.[3] Натписот го донесуваме без транскрипција, на грчки јазик и во превод:



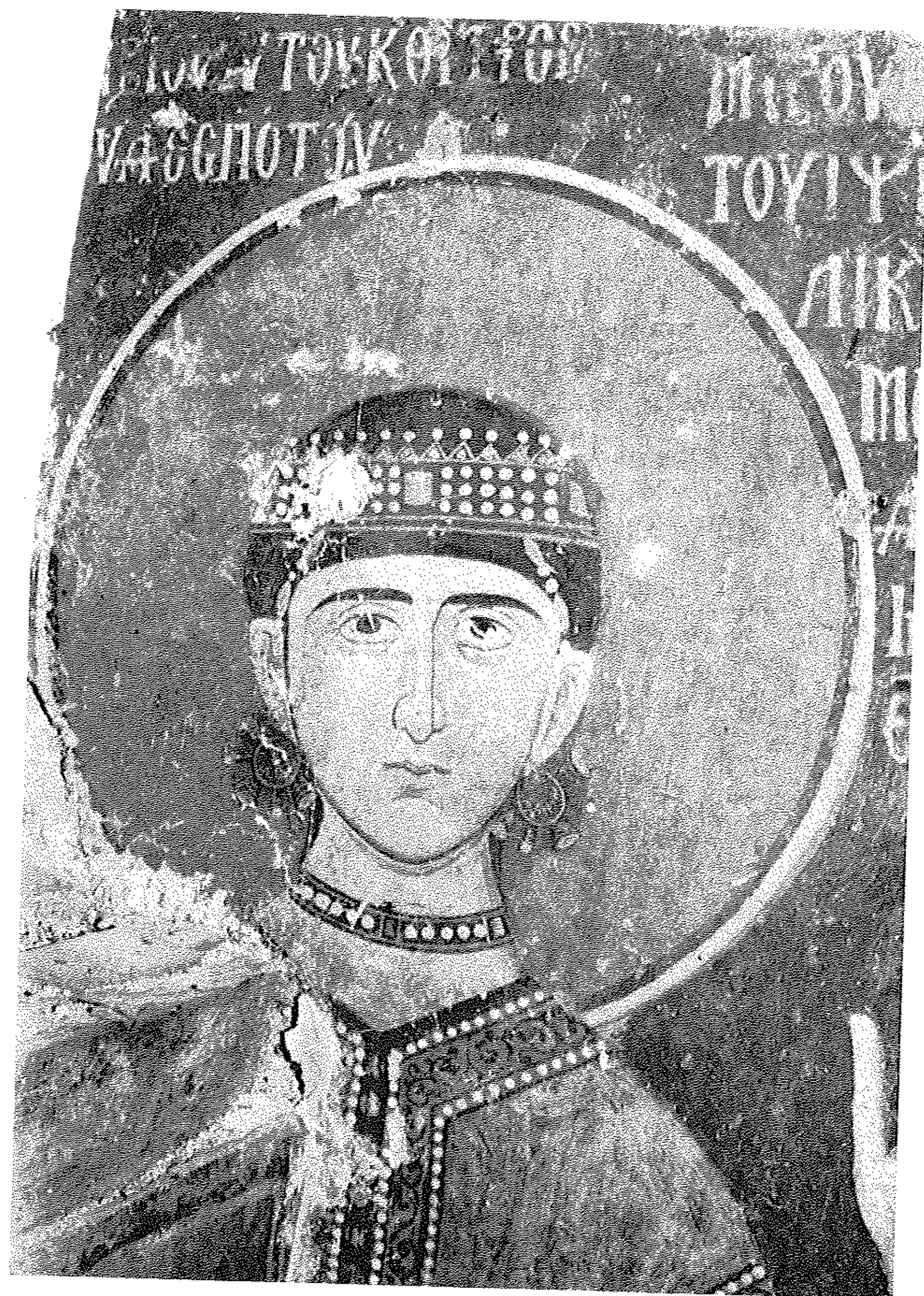
НАТПИС ПОКРАЈ ПОРТРЕТОТ НА ДРАГУШИНОВАТА ЖЕНА

ΔΕΗCΙC Τ(ΗC) ΔΟϒΛΗC ΤΟϒ Θ(ΕΟ)ϒ ΑΝ...
CΙΝΒΙΟϒ ΑϒΤΟϒ Κ(ΑΙ) ΘϒΓΑΤΡΟC
ΤΟϒ ΔΕCΠΟΤΟϒ

Превод: „Моление рабе Божје Ан... жена негова и ќерка деспотова.“

Натписот е смислен така што името на Јован Драгушин не се спомнува, затоа што тој е насликан покрај неа. Тоа што жената на

[3] Поточна транскрипција и предлог за негово читање подоцна објави С. Кисас во прилогот за натписите покрај историските портрети во Полошко. Му изразуваме благодарност на колегата С. Кисас за помошта во исчитувањето на натписот.



ПОРТРЕТ НА ЖЕНАТА НА ЈОВАН ДРАГУШИН

Драгушин е „ќерка деспотова", т.е. ќерка на Елтимир, е во согласност со семејнотоословување во благородничките кругови од тоа време. Потсетувањето на деспотската титула на Алдимир (Елтимир) се забележува и во натписите покрај Јован Драгушин, „василиса" Марија, т.е. деспотица, а како што гледаме сега, и во натписот покрај сопругата на Драгушин, која се именува како „ќерка деспотова". Како што истакнавме и порано, името на деспотот Елтимир, од крајот на 1305 година не се појавува во историските извори, па се претпоставува дека животот го загубил, како византиски сојузник, во борба против царот Теодор Светислав.[4]

Жената на Драгушин е насликана со реалистички забележувања, посебно кога станува збор за обликувањето на главата. На фронталното лице доминираат линиите на нагласен свиткан нос, рамни веѓи и коса што покрива повеќе од половината на челото. Остринатa на долниот дел од лицето, со подбрадник и јамичка под долната усна, покажуваат дека мајсторот не го идеализирал нејзиниот лик. Како и на другите историски портрети во оваа црква, предводникот на зографската работилница, во сликањето на инкарнатите не се служел со румена гама, но не употребувал ниту зелени сенки. Лицето е моделирано со градација на окер, од светол до темен, на рабовите на лицето, со користење на жолта боја. Во овој споменик не се продолжува линијата на дворското, помодно сликање на женскиот лик, коешто се следи во портретите од Арилје, со ликот на кралицата Каталина, речиси на сите Симонидини портрети, на ликот на Ана Марија во Лесново и на благородничката во Бела Црква Карањска (на ќерката и жената на Брајан).[5] Женските портрети во Полошко, кралицата Елена, деспотицата-монахиња Марија и жената на Драгушин, како и некои други современи и нешто подоцнежни портрети на жени, на пример во Псача[6] и на Мал Град во Преспа,[7] покажуваат дека појавите на условниот реализам, со фиксирање на физиономиските карактеристики на портретираните личности, добиваат сè понагласено место во уметноста на Палеолозите околу средината и втората половина на XIV век.[8]

[4] Литературата за деспотот Елтимир (Алдимир) ја даваат Ц. Грозданов и Д. Ћорнаков, *Историјски портрети у Полошком I*, Зограф, 14, Београд 1983, 64–65. Браќата на царот Смилец, Радослав и Воисил, кои се стриковци на деспотицата Марија, биле во Цариград и истапувале како противници на царот Теодор Светислав (в. *Византијски извори за историју народа Југославије*, VI, Београд 1986, 126–127, заб. 88, обработил И. Ђурић, според вестите од Теодор Метохит).

[5] С. Радојчић, *Портрети српских владара у средњем веку*, Скопље 1934, 32.

[6] М. Кашанин, *Српски средњевековни портрети*, Уметнички преглед, 9, Београд 1938, 260–261. За Псача, со постара библиографија за овој споменик, види В. Ј. Ђурић, *Византијске фреске у Југославији*, Београд 1974, 75–76, 216–217.

[7] В. Ј. Ђурић, *Мали Град – Св. Атанасије у Костуру – Борје*, Зограф, 6, Београд 1975, 31–36.

[8] За тенденциите на сликањето на портретите во времето на Палеолозите, в. T. Velmans, *La peinture murale byzantine à la fin du Moyen Age*, I, Paris 1977, 59–97.

Заради дополнување и ревидирање на натписот покрај портретот на ктиторката Марија, исто така е изведен засек, за да може да се прочитаат последните букви од текстот. Сега е очигледно дека во порано предложената транскрипција на вториот ред не бил испишан епитетот ЕΥΓЕNЕСТА ТН (преблагородна) за василисата, а исто така не се пронајдени траги на крајот од третиот ред, коишто би се однесувале на нејзиното монашко име. Овие празнини не ги менуваат порано соопштените заклучоци за личноста на ктиторката, деспотицата Марија, коишто се во целосна согласност со податоците од повелбата, издадена на Полошко, во 1340 година.[9]

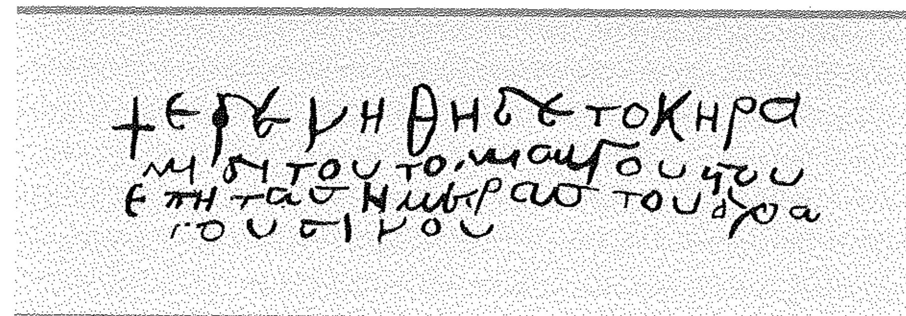
Кога станува збор за Драгушиновата мајка Марија, ќе укажеме и на тоа, дека врз основа на анализата на текстот на надгробната плоча од Скопје, откриена во црквата Св. Димитрија, изнесено е мислење дека таа умрела во април 1355 година.[10] Имено, во текстот на оваа плоча се истакнува дека е погребана монахиња од царско потекло, дека нејзин син е царот Стефан Душан и внук (кралот Урош), чиешто име се наоѓа на пресечениот дел од плочата. Делот од натписот, каде што било испишано името на монахињата со царско потекло – не е зачуван. Во поранешните проучувања на овој епитаф, Р. Груиќ сметаше дека тоа е надгробната плоча на Душановата мајка Теодора.[11] Со подоцнежната ревизија на М. Ласкарис, потврдена е точноста на податокот од Душановата повелба на мајчиниот гроб во Бањска, дека Теодора умрела во 1322 година, и притоа е изнесено мислењето дека во Скопје е погребана Душановата маќеа, Марија Палеологова.[12] Со поновата анализа на епитафот, во светлината на податоците од повелбата издадена во 1340 година и откритието на портретите во Полошко, го соопштивме мислењето дека во Скопје е погребана мајката на Драгушин, која Душан, исто така, ја нарекувал мајка. Ако станува збор за епитаф за втората жена на Стефан Дечански, како што претпоставува М. Ласкарис, не би можело да се изостави името на нејзиниот маж, тогаш веќе канонизираниот светител, како ни на нејзиниот син Симеон Урош

[9] Ц. Грозданов и Д. Корнаков, *Историјски портрети у Полошком II*, 85.
[10] C. Grozdanov, *L'epitaphe de Skopje de 1355.* Livre dédedié à Iv. Dujčev, Sofia 1997 (1995), 88–95, стр. 105–112.
[11] Р. Грујић, *Краљица Теодора мати цара Душана*, Гласник Скопског научног друштва, I, 2, 1925, Скопље 1926, 309, 327.
[12] М. Ласкарис, *Византиске принцезе у средњевековној Србији*, Београд 1926, 83–96.

Палеолог.[13] Плочата, инаку, ја изработиле најдобрите мајстори на владетелската работилница, а текстот е вдахновен со особена почит спрема починатата. Во тоа време, се чини, веќе се гаснело семејството на пребегнатиот Тертеров и Смилчев наследник на Душановиот двор, Јован Драгушин.



НАТПИС НА КЕРАМИДА



КАЛК ОД НАТПИС НА КЕРАМИДА

Од интерес за проучување на архитектурата на храмот е и откритието на покривната ќерамида со натпис којшто се однесува на работилницата на Јован Драгушин. Големата ќерамида (44,5 x 18,8 cm), по конзервирањето на архитектурата, ја забележа историчарот на уметноста Драган Дакиќ. Пронајдени се и други примероци од истиот тип покривни ќерамиди, но само на една е вдлабен натписот што го пренесуваме тука:

† Εγενηθη δε το κηρα-
μιδι τουτο μι(νι) αυγουστου
επη τας μιτρας του Δρα-
γουσινου

Превод: „А настанала оваа ќерамида во месец август во деновите на Драгушин."*

[13] C. Grozdanov, *L'épitaphe de Skopje* (во печат).
* Види авторска исправка во текстот: Ц. Грозданов, *Сеќавање* Сотириос Кисас (1948–1994), Културно наследство, 24–25, Скопје 1997/1998.

Натписот зборува за постоењето, во близина на храмот, на работилница на Драгушин за изработка на ќерамиди и други предмети од печена земја. Работилницата можела да биде во долината на Црна Река, покрај утврдувањето Град, во средишниот дел на областа на Драгушин. Богатата керамопластичка декорација на сите фасади и на куполата на црквата, како и нагласената употреба на овој материјал за изградба на мавзолејот, можат да се објаснат со постоењето на работилница во неговото властелинство. Дали поставувањето на ќерамидата со натписот којшто го наведува месецот на нејзината изработка ги означува и завршните ѕидарски работи – засега не ни е познато. Но натписот на ќерамидата претставува единствен поодреден податок за постоењето работилница од овој тип во средишните делови на Балканот во XIV век. [14]

И порано, над олтарниот свод на охридска Света Софија биле откриени ќерамиди со втиснати словенски натписи: „купец Тодор", на една, и „Мирослав", на друга ќерамида. Блага Алексова точно забележала дека тоа се имињата на дарителите, на мајсторите или на сопствениците на работилниците.[15] Со сличен облик се и ќерамидите со втиснати букви од Мадара, коишто имаат втиснат знак на работилницата.[16] Од XIV век е забележан натписот на една тула од Раваница, а од него се дознава дека во изградбата на храмот биле ангажирани повеќе групи мајстори.[17] Ќерамидата со врежани букви од црквата Св. Атанасиј во тетовски Лешок, меѓутоа, не дава податоци за можно постоење на работилница во тетовската епархија.[18]

За ѓробницаѿа на Драѓушин

Со оглед на фактот што пишаните извори, програмата на живописот во храмот и историските портрети во тремот зборуваат

[14] Во Повелбата издадена во февруари 1340 година, се истакнува дека во црквата е положено телото на Драгушин, што значи дека црквата уште тогаш била втемелена. Покривната ќерамида со натписот од месец август можела да биде поставена на покривот од црквата и пред и по смртта на Драгушин. Меѓутоа, не би можело поточно да се каже кога се завршени градежните работи.

[15] Б. Алексова, *Покривни ќерамиди од црквѿа Св. Софија во Охрид*, Зборник на Археолошкиот музеј, II, Скопје 1958, 48–55.

[16] К. Миятев, *Славјянска керамика*, София 1948, 61, сл. 51.

[17] Б. Вуловиħ, *Раваница*, Београд 1966, 20.

[18] Б. Алексова, op. cit., 52.

дека црквата Св. Ѓорѓи Полошки настанала како мавзолеј на Драгушин,[19] извршени се археолошки истражувања за да се открие неговата гробница под подот на храмот. Ископувања и отворања со сонди извршени се во сите делови на наосот и во припратата на полошката црква. Ископувањата покажаа дека под олтарската преграда, во северозападниот агол на наосот и во источните делови на припратата, биле погребувани монасите од овој манастир до крајот на XIX век. Погребувањата не биле следени со подготовки или со изѕидувања на местата за поставување на покојниците, освен во случајот на ѕиданата гробница, откриена во југозападниот агол на црквата, односно во југозападниот дел од нејзиниот западен травеј.[20]

Под новиот под на храмот, на длабочина од околу 0,40 m, се доаѓа до површина на гробница која зафаќа 2,50 x 1,30 m. Гробницата е покриена со големи камени плочи со димензии 90 x 0,50 m, коишто ја премостуваат широчината на ѕиданата гробница. Над плочата биле наредени тегули. Надолжните страни на гробницата, јужната и северната, биле ѕидани така што, поради нивелацијата и поставувањето на горните плочи, горниот ред завршува со тули со поголеми димензии. Но, дното на гробницата не е обработено, тоа е од земја, како и кај слободните погребувања. Западната страна на гробницата го затвора западниот темелен ѕид на наосот, додека на источната страна е изграден ѕид од кршен камен, со варовнички малтер. Источниот ѕид на гробницата е направен во исто време, со ист материјал и на ист начин, како и другите ѕидови на црквата,

[19] В. Ј. Ђуриħ, *Полошко-хиландарски меѿох и Драѓушинова ѓробница*, Зборник Народног музеја, VIII, Београд 1975, каде што посебно расправа за Христовото распетие со иконографски необичности коишто се поврзуваат со гробната намена на овој храм.
Во натписот, покрај портретот на Јован Драгушин стои: „а настана овој храм во негов помен...", сп. Ц. Грозданов и Д. Ћорнаков, *Исѿоријски йорѿреѿи у Полошком I*, 64.
Повелбите од 1340 и 1378 година ги донесува: С. Новаковиħ, *Законски сѿоменици срѿских држава средњеѓа века*, Београд 1912, 512–515 и А. Соловјев, *Одабрани сѿоменици срѿскоѓ ѿрава*, Београд 1926, 122–125. За датирањето на повелбата на браќата Драгаш околу 1380 година, в. Б. Ферјанчиħ, *Десѿоѿи у Визанѿији и јужнословенским земљама*, Београд 1960, 174, заб. 102.

[20] Со археолошките ископувања во Полошко раководи маг. Ж. Винчиќ. За гробницата во југозападниот агол ќе биде објавен прилог на Ж. Винчиќ и Д. Ќорнаков. Во оваа статија се користени податоците од нивниот извештај во Републичкиот завод за заштита на спомениците на културата во Скопје.

уште додека ктиторот бил жив. Во втората фаза, по погребот, гробницата е заокружена со градење на северниот ѕид, којшто конструкциски и технички е идентичен со ѕиданата гробница. При отворањето на гробницата, на западната половина од гробот е забележано поместување на гробната плоча, што зборува и за поранешно отворање на гробната целина. Коските на покојникот, поставен на грб, во текот на поранешното отворање биле само незначително дислоцирани. Во гробот не се пронајдени никакви гробни прилози, но констатирани се остатоци од срма, во прав.

Одвојувањето на двете градежни фази во настанувањето на гробницата покажува дека при поставувањето на темелите на храмот, веројатно за време на животот на Драгушин, бил издвоен и определен простор за „покојничко место" со изградба на источниот челен ѕид, додека темелите на јужниот и на западниот ѕид од црквата го затворале гробниот простор. Во втората фаза, по погребот, изграден е и северниот ѕид на гробницата, кога е изѕидан и гробот.

На значењето на оваа гробница укажуваат и насликаните фигури на јужниот ѕид на храмот во првата зона на западниот травеј. Имено, тргнувајќи од олтарската преграда на јужниот ѕид, поставени се фигури на свети воини-маченици, а на нивниот почеток се наоѓа ликот на патронот на храмот св. Ѓорѓи, издвоен со лак, како и Деизисот на северната страна. Кон запад се редат фигурите на св. Димитриј, св. Теодор Стратилат, св. Теодор Тирон, веројатно Евстатиј Плакида и на св. Мина, на челната страна на западниот пиластер.[21] На јужната страна на западниот травеј се насликани четири фигури, од кои првата е св. Христофор со малиот Христос на рамениците,[22] а над самата гробница се забележуваат три фигури на маченици во патрициска облека, коишто, за разлика од претходните фигури во истата низа, се без војнички атрибути. За жал, главите на овие маченици се оштетени, а сигнатурите излупени, до таа мера што не можевме да извршиме нивна идентификација. На јужната половина на западниот ѕид на наосот, над гробницата, до влезната врата, насликани се вообичаените фигури на св. Кузман и св. Дамјан, чијашто појава во сликарството понекогаш се поврзува со гробните места.[23] Во прелиминарново соопштение само укажуваме на тоа дека низата свети воини и маченици е прекината над гробницата, со тоа што во западниот травеј се насликани само маченици.

Податоците за гробницата и за местото каде што е поставена, упатуваат на мислењето дека тука бил погребан Јован Драгушин. Анализата на остеолошкиот материјал, што ја изврши проф. Живко Микиќ, покажува дека во гробницата се пронајдени останки на маж кој умрел во 21–24. година од животот.[24] Бидејќи Јован Драгушин умрел кога имал речиси 40 години, претпоставуваме дека неколку години подоцна неговите останки биле пренесени во друг храм и гробница, од непознати причини за нас. На тој чин можеле да влијаат сложените односи меѓу благородничките семејства во борбата за власт по 1355 година и внатрешните семејни односи. Можеме само да претпоставиме дека во таа гробница подоцна бил погребан синот на Драгушин.

Одредувањето на местото за гробница во југозападниот агол на западниот травеј и на црквата и нејзиното ѕидање се во согласност со традицијата за погребување на истакнатите ктитори во византискиот културен круг.[25] Изборот на местото за погребување и формирањето на гробницата над подот на црквата било наметнато, пред сè, од потребата за служење на литургијата на Малиот и Великиот вход, т.е. од формирањето неопходен простор за извршување на тој литургиски чин. Ако се исклучи специфичноста на олтарскиот простор, како и на просторот пред преградата, коишто имале

[21] Св. Зосима е насликан на западната страна од источниот пиластер на јужниот ѕид на црквата, додека на западната страна на западниот пиластер е насликан еден столпник. На северниот ѕид, на истите места, како пандани, се насликани св. Марија Египетска и св. Данило Столпник.

[22] И. Ђорђевић, *Свети Христофор у српском зидном сликарству средњег века*, Зограф, 11, Београд 1980, 64, спомнува дека најстарите примери на св. Христофор со малиот Христос на рамениците се насликани во живописот на Лесново и Конче. Примерот во Полошко е неколку години постар од овие фигури на св. Христофор. Најстарите претстави на св. Христофор со кучешка глава се откриени во источна Македонија, во Виница, на теракотните икони.

[23] Д. Филиповић, *Саркофаг архиепископа Никодима у цркви Св. Димитрија у Патријаршији*, Зборник за ликовне уметности, 19, Нови Сад, 91, со постара литература.

[24] Проф. д-р Ж. Микиќ во посебен прилог пишува за резултатите од антрополошките истражувања на остеолошкиот материјал пронајден во оваа гробница.

[25] S. Ćurčić, *Gračanica*, The Pensylvania State University Press, 1979, 132–133, ibid., *Medieval Royal Tombs in the Balkans: An Aspect of the "East or West" Question*, The Greek Orthodox Theological Review, 29, 1984, 175–186; M. Čanak-Medić, *Une variante des églises cruciformes à nef unique dans l'architecture médiévele serbe*, XVI, Internatinaler Byzantinesenkongress Akten II/4, Jahrbuch des Östereichishen Byzantinistik 32/4, 505.

сакрално значење, југозападниот агол во еднобродните базиликални храмови бил најсоодветен за таква намена. Познато е дека на тоа место, во западниот травеј, покрај јужниот ѕид, се градени гробниците на српските владетели во Студеница,[26] Милешево,[27] Сопоќани,[28] Градац,[29] а околу средината на XIV век, хронолошки најблиски на Полошко се гробниците на кралот Стефан Дечански во Дечани[30] и на царот Стефан Душан во Светите Архангели кај Призрен.[31] Поставувањето на саркофагот со моштите пред олтарската преграда е врзано за „огласувањето на покојникот", кога доаѓало и до канонизација со определување на празникот и на службата. Истата појава на избор на местото за гробница на владетелот може да се забележи и во Бугарија. Тоа најдобро го потврдува гробницата на царот Иван Асен II во црквата Четириесет маченици во Трново, како и гробницата на царот Иван Александар на Царевец.[32]

Многу порано, во словенската традиција на Македонија, во старото житие на св. Наум, се истакнува дека овој словенски учител е погребан во својата црква Св. Архангел „в гроб от деснаго воскрилиа храма".[33] Во опширното Климентово житие на Теофилакт Охридски стои дека ктиторот на храмот Св. Пантелејмон си подготви себеси гробница уште за време на животот „на десната страна од предниот дел на пронаосот".[34] Просторот на којшто укажуваат пишаните вести е југозападниот дел од храмот, а во случајот на Климентовата црква, најверојатно станува збор за припратата, со тоа што црквите на Охридското Езеро немаат еднобродна основа, туку се триконхални.[35] Мислењето дека покрај првата Климентова црква

[26] М. Чанак-Медић, *Једна претпоставка о Немањином надгробном споменику*; Д. Поповић, *Гроб св. Симеона у Студеници*, двете статии се објавени во Зборникот *Осам векова Студенице*, Београд 1986, 155–156, 167–172.
[27] С. Радојчић, *Милешева*, Београд 1963, 10.
[28] В. Ј. Ђурић, *Сопоћани*, Београд 1963, 30–32.
[29] О. Кандић, *Манастир Градац*, Београд 1982, 26.
[30] В. Петковић и Ђ. Бошковић, *Манастир Дечани*, 1, Београд 1941, 104–106.
[31] Р. Грујић, *Откопавање Светих арханђела код Призрена*, Гласник Скопског научног друштва, III, Скопље 1928, 262–264; С. Ненадовић, *Душанова задужбина манастира Светих арханђела код Призрена*, Београд 1966, 51–54.
[32] S. Ćurčić, *Gračanica, Medieval Royal Tombs*, 184.
[33] Й. Ивановъ, *Български старини изъ Македония*, София 1321, 313.
[34] *Гръцките жития на Климент Охридски* (увод и превод А. Милев), София 1966, 142–143.
[35] Д. Коцо, *Триконхалните цркви во Климентовото време*, Словенска писменост, Охрид 1966, 92–95.

охридскиот светител подигнал и втора, обла црква, уште нема целосна научна верификација. Постои претпоставка дека гробницата на ктиторот Мануил била подигната покрај јужниот ѕид на аркосолиумот во нартексот на црквата во Велјуса.[36]

Нема никакво сомнение дека гробницата во Полошко била формирана над подот на црквата кога бил погребан Јован Драгушин, како и подоцна, кога било положено телото на момчето од семејството на Драгушин, веројатно неговиот син. Промените што настапиле во следните децении се врзани за судбината на семејството Драгушин и за историјата на црквата. Се знае дека четириесет години по смртта на Драгушин, црквата Св. Ѓорѓи, со селата Полошко, Драгожељ и Кошане, но и во поширокиот регион на Тиквеш, му припаѓала на Константин, син на севастократорот и деспот Дејан. Тој, заедно со брата си, деспотот Јован Драгаш, овој хилендарски метох околу 1378 година му го дарувал на манастирот Св. Пантелејмон на Света Гора. На прашањето за промената на сопственииштвото на Полошкиот манастир ќе се осврнеме во светлината на најновите сознанија за семејствата на Драгаш и на Драгушин.

Од повелбата на браќата Драгаш, издадена на Св. Пантелејмон, произлегува дека селата на Црна Река помеѓу Куманичево и Полошко, до Тиквеш и Ваташа, Дејановите синови ги приклучиле кон својата држава по Маричката битка. Тоа, според нашето мислење, бил посед на Јован Драгушин. Не навлегувајќи подетално во повлекувањето на границата на овој благороднички имот, треба да се спомне дека негов централен пункт бил Град на Црна Река, десетина километри оддалечен од Полошкиот манастир, во Тиквеш, во близина на денешното село Ресава. Во повелбата од околу 1378 година, Град служел како центар за прибирање и распределба на имотите што му се даваат на Св. Пантелејмон. Така, на пример, се истакнува дека „под Град се Св. Атанасиј со луѓето и водениците и лозјата и над Град црквата Св. Ѓорѓи Полошки на реката Црна со селата..."[37] Врз основа на сондажните ископувања и истражувања на теренот се следи и положбата на тврдината со двојни заштитни бедеми и кула. На овој издигнат локалитет пронајдени се остатоци од римскиот период, но и многу фрагменти од керамика и згура, што зборува за постоењето на работилница за оружје. Според истражу-

[36] П. Миљковиќ–Пепек, *Велјуса*, Скопје 1981, 86.
[37] С. Новаковић, *Законски споменици*, 514.

вањата на локацијата на Град, остатоците од материјалната култура потекнуваат од периодот што завршува во XIV век. Во подножјето на Град се откриени остатоци од црквата Св. Атанасиј, со фрагменти од фрески и камена пластика и керамика.[38] Селата и селиштата, дарувани на Хилендар, и, подоцна, во многу поголем број, на Св. Пантелејмон, претставуваат територијална целина во долината на Црна Река и Тиквеш, до селото Ваташа кај Кавадарци.[39] Овие населби постојат и денес, а некои дури неодамна се иселени. Претпоставуваме дека крепоста Град, која доминира на овој простор над ридот на Црна Река, му служела на семејството на Драгушин. Помеѓу Град и Полошко сигурно била сместена и работилницата на Драгушин за материјали од печена земја.

Деспотот Јован Драгаш и брат му Константин, коишто станале најмоќните господари во централните краишта на Балканот по Маричката битка, заземајќи области од повеќе феудални владетели, можеле да полагаат право на имотот на Драгушин и според своето роднинство со династијата Немањиќи. Се мисли дека мајката на браќата Драгаш, монахињата Евдокија, била сестра на Душан, ќерка на Стефан Дечански од бракот со Марија Палеологова. Евдокија во тие години навистина настапувала со титулата царица, со целосното значење на тој назив и со епитетот карактеристичен за таа титула.[40] Во повелбата до Св. Пантелејмон што ја издале двајцата браќа, пред тиквешките села и другите имоти, во прво лице како приложник говори Константин, што сведочи дека во нивната држава територијата покрај Црна Река му припаѓала на помладиот брат.[41] Роднинството со Душан и со Драгушин ја зголемувало можноста и легитимноста на нивните претензии, па и на областа на Драгушин, која околу 1378 година се наоѓала во непосредна близина на

[38] Податоци за Град, со географски и историски осврти донесува В. С. Радовановић, *Тиквеш и Раец*, Насеља и порекло становништва, књ. 17, Београд 1924, 433–434. Археолошки проучувања вршеле А. Керамитчиев, *Градоӣ*, Археолошки преглед, 3, Београд 1961, 121–124 и Ив. Микулчиќ, *Тоӣоӷрафија на Еу(да)рисӣ*, Macedoniae acta archeologica, 1, Прилеп 1975, 190.

[39] В. С. Радовановић, op. cit., 164–182, дава повеќе податоци за селата и црквите во Тиквеш и во Раец.

[40] За истапувањата на Евдокија како царица, види ги поновите истражувања во статијата на И. Ђурић, *Евдокија Комнина и њен муж Консӣанӣин Драӷаш*, Зборник радова Византолошког института, 22, Београд 1983, 246–265, заб. 18, 19 и 20, со постара литература за семејството на севастократорот и деспот Дејан.

[41] С. Новаковић, *Законски сӣоменици*, 513.

Марковата држава. Промената на сопственоста на метохот во Полошко не изненадува: браќата Драгаш и нивната мајка мошне богато ги дарувале и Хилендар и манастирот Св. Пантелејмон. Како што е познато, на Хилендар му припаднале Лесновскиот манастир и нивното наследство Архилевица. Двата угледни манастири се суделе пред судот на Драгаш во Струмица, каде што биле решавани споровите околу нивните имоти.[42] Затоа и веруваме дека промената на сопственииштвото на Св. Ѓорѓи Полошки бил чин на договор и со согласност меѓу синовите на деспотот Дејан и манастирите Хилендар и Св. Пантелејмон.

[42] А. Соловјев, *Одабрани сӣоменици*, 169–171.

LES PORTRAITS HISTORIQUES DE L'EGLISE DE POLOŠKO (III)

Résumé

Dans leur dernier article sur les portraits de personnages historiques représentés sur la façade ouest de l'église Saint-Georges à Pološko, les auteurs traitent respectivement des portraits du fils et de la femme de Dragušin. ainsi que de la tombe que celui-ci avait fait apprêter dans son mausolée. Dans la seconde partie de cet article, ils s'intéressent également au fief que Jovan Dragušin avait reçu du roi (empereur) Stefan Dušan à Tikveš au bord de la Crna Reka (rivière noire) en Macédoine.

Les auteurs signalent tout d'abord que sous des inscriptions du XVII^{e} et XIX^{e} siècle on a découvert un segment de la lumière divine sur lequel la main de Dieu apparaît à deux reprises. Au-dessous de cette représentation, sur l'espace situé entre celle-ci et le modèle de l'église que la fondatrice Marija tient dans la main, on a découvert une inscription présentant le texte d'une prière du fils de Dragušin dont le nom commence par Drag ... Ce fils avait environ 10 à 12 ans. On a également dégagé dans sa totalité une représentation de la tête de la femme de Dragušin ainsi qu'une inscription apposée à côté de ce visage. Les auteurs indiquent que l'on peut relever sur celui-ci des éléments réalistes bien qu'en nombre moins important que sur le portrait de la fondatrice Marija. La façon particulièrement complexe dont il est inscrit, ne permet pas pour l'instant une lecture précise du prénom de la femme de Dragušin.

Dans cet article, les auteurs publient également une présentation du matériel en céramique, constitué de tuiles romaines provenant de l'ancienne couverture de cette église, découvert dans la cour du monastère. Les inscriptions apposées sur ces tuiles nous indiquent que celles-ci ont été fabriquées à l'aide de moules appartenant à Dragušin. Le contenu de ces inscriptions nous révèle par ailleurs qu'il existait un atelier pour la production de céramique dans le domaine de Dragušin.

Les fouilles ont confirmé l'existence d'une tombe encastrée dans l'angle sud-ouest de l'église. Dans un premier temps, cette tombe n'a reçu qu'une forme provisoire par sa construction l'isolant de cet espace, puis dans une seconde phase, suite à la mort de Dragušin et après le creusement d'une fosse, elle a été murée sur le côté nord. Les auteurs supposent que cette tombe a tout d'abord accueilli la dépouille mortelle de Dragušin qui plus tard, pour une raison inconnue, a été transférée dans une autre tombe. Par une analyse anthropologique du matériel ostéologique, le prof. dr Živko Mikić a établi qu'un individu âgé de 20 ou 23 ans avait été inhumé dans cette tombe à une période postérieure. Les auteurs de ce travail supposent qu'il pourrait s'agir du fils de Dragušin. Dans la partie finale de leur texte, ils exposent l'idée selon laquelle le fief de Dragušin se trouvait sur la Crna Reka, s'étendant entre les villages de Kumaničevo et de Vataša, près de Kavadarci.

ОДНОСОТ МЕЃУ ПОРТРЕТИТЕ НА КЛИМЕНТ ОХРИДСКИ И КЛИМЕНТ РИМСКИ ВО ЖИВОПИСОТ ОД ПРВАТА ПОЛОВИНА НА XIV ВЕК

Низ целиот XIII век, диецезата на Охридската архиепископија често беше изложена на политички промени така што високиот клер, на чело со својот охридски поглавар, мораше да ги брани правата на оваа црковна организација, истакнувајќи ги нејзините канонско-институционални принципи пред притисоците за отцепување на епархиите што беа под охридска јурисдикција.[1] Во настојувањето да се одржи угледот на Охридската црква, беше оживеана фикцијата за нејзиното првојустинијанско потекло, изразени се претензии за обнова на старата диецеза, чии граници беа означени уште со повелбите на Василиј II, а во дејноста на Климент Охридски се истакнуваа неговите апостолски подвизи со намера да се подвлече апостолскиот карактер на охридската црковна столица. Разбирливо е што најистакнатите протагонисти на оваа политика во Архиепископијата – Димитриј Хоматијан и Константин Кавасила беа автори на повеќе значајни прозни и поетски текстови посветени на Климент Охридски.[2]

Негувањето на Климентовиот култ изразено низ оформувањето на големата грчка „архиепископска служба", рано преведена и на словенски, како и сликањето на Климентовите портрети во

[1] За политичките промени по 1204 година во Византија и одделно во Епирското деспотство, сп. Г. Острогорски, *Историја Византије*, Београд 1959, 407–422; За животот на Охридската архиепископија во XIII век, сп. И. Снегаров, *История на Охридската архиепископия*, том I, София, 1995, 93–161.

[2] Делата на охридските архиепископи посветени на Климент делумно ги објавува Г. Баласчевъ, *Климентъ епископ словунски*, София 1898.

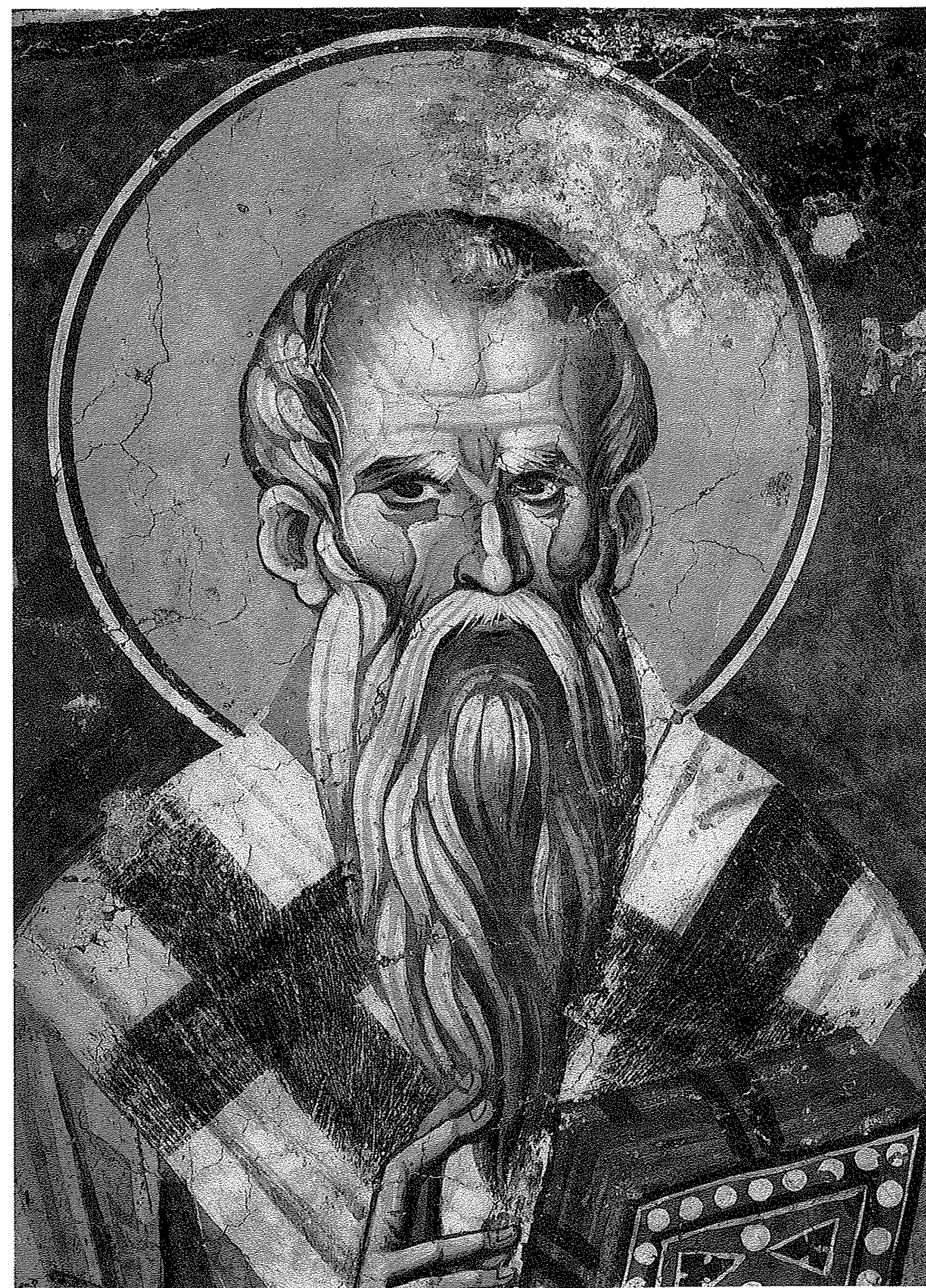
охридската уметност од XIII век, претставуваше значаен предуслов за појавата на неговите ликови надвор од архиепископскиот град.[3] Меѓутоа, променливоста на политичките услови наметна регионално затворање на црковната уметност, а охридскиот клер ретко влијаеше врз конципирањето на иконографската програма во црквите од соседните епархии. Отсуството на Климентовите портрети во сликарството на Костур и Прилеп од XIII век само ја илустрира изолираноста меѓу значајните градски центри, во црковен поглед тесно поврзани со Охрид.

Поволни услови за поширока појава на Климентовите претстави надвор од Охрид настанаа со регулирањето на византиско-српските односи во последните години на XIII век, што хронолошки се совпаѓа со дејствувањето на познатата сликарска работилница на Михаил и Евтихиј. Венчавката на малолетната византиска принцеза со кралот Милутин, извршена од охридскиот архиепископ Макариј во 1299 година, отвори етапа на мир и меѓусебна соработка, што имаше далекусежни последици во сите области на животот и, посебно, во сите видови на уметничкото творење.[4]

Уште пред да го започнат декорирањето на црквите обновени или подигнати од кралот Милутин, Михаил и Евтихиј во угледната охридска црква Св. Богородица Перивлепта од 1295 година остварија една од најзабележливите претстави во галеријата на Климентовите портрети, ликот на градскиот заштитник, насликан заедно со книжевникот и архиепископ Константин Кавасила. За сликањето на еден локален светител, каков што е Климент Охридски, речиси непознат во постарата уметност на средниот век, Михаил и Евтихиј можеа да најдат предлошки во постарите охридски цркви и да ги акцептираат неговите типолошки карактеристики. Кон крајот на XIII век физиономијата на Климент Охридски во охридското сликарство во основа веќе беше дефинирана. Нејзините битни белези: високото чело со малку коса по средината на темето, нагласените јаболкца, долгунестото лице што се стеснува кон брадата и долгата, веќе подбелена брада, шилесто завршена на крајот – беа особености обликувани во Перивлепта од Михаил и Евтихиј според постарите предлошки, кои ќе се повторуваат и подоцна во нивната работилница.

[3] Ц. Грозданов, *Појава и продор портрета Климента Охридског у средњевековној уметности*, Зборник за ликовне уметности, 3, Нови Сад 1967, 57–64, дава преглед на Климентовите портрети од XIII век во Охрид.

[4] Ibid., 65–66.



КЛИМЕНТ ОХРИДСКИ, ЦРКВА СВ. БОГОРОДИЦА ПЕРИВЛЕПТА, (СВ. КЛИМЕНТ), ОХРИД

КЛИМЕНТ РИМСКИ, ЦРКВА СВ. БОГОРОДИЦА ПЕРИВЛЕПТА, (СВ. КЛИМЕНТ)

Меѓутоа, во иконографската програма на Перивлепта застапен е и ликот на папата Климент Римски, чијашто личност, или, поточно, мошти, изиграа, како што е познато, значајна улога во Кирило-Методиевата мисија. Климент Римски и папата Силвестер насликани се еден покрај друг во низата архијереи, во апсидалниот полукруг на главниот олтарски простор во Перивлепта. И двајцата многу истакнати поглавари на Римската црква – Климент, обвиен со ореол на маченииштво, умрен во прогонство, во Херсонес на Крим (+101 г.), а Силвестер,[5] како учесник на Првиот вселенски собор во Никеја (325 г.) – добија значајно место во иконографијата на источната и на западната средновековна уметност. Може да се каже дека не постои поголема црква со широк сликарски ансамбл што не ги содржи ликовите на папите Климент Римски и Силвестер. Нема никакво сомнение во фактот дека Климент Римски во средновековната уметност има значење на вселенски, а Климент Охридски на локален светител.

Извонредно уметнички надарени, но во исто време и зографи со висока теолошка наобразба, Михаил и Евтихиј без туѓа интервенција го внесоа Климент Римски во иконографската програма на Перивлепта, како и во Протатон[6] на Света Гора, додека претставата на Климент Охридски е насликана по желба на ктиторот Прогон Згур, на жена му Евдокија, или на современиот архиепископ Макариј. Со охридскиот ангажман на Михаил и Евтихиј започнуваат и нивните забуни во обликувањето на типолошките особености кај Климент Охридски и Климент Римски.

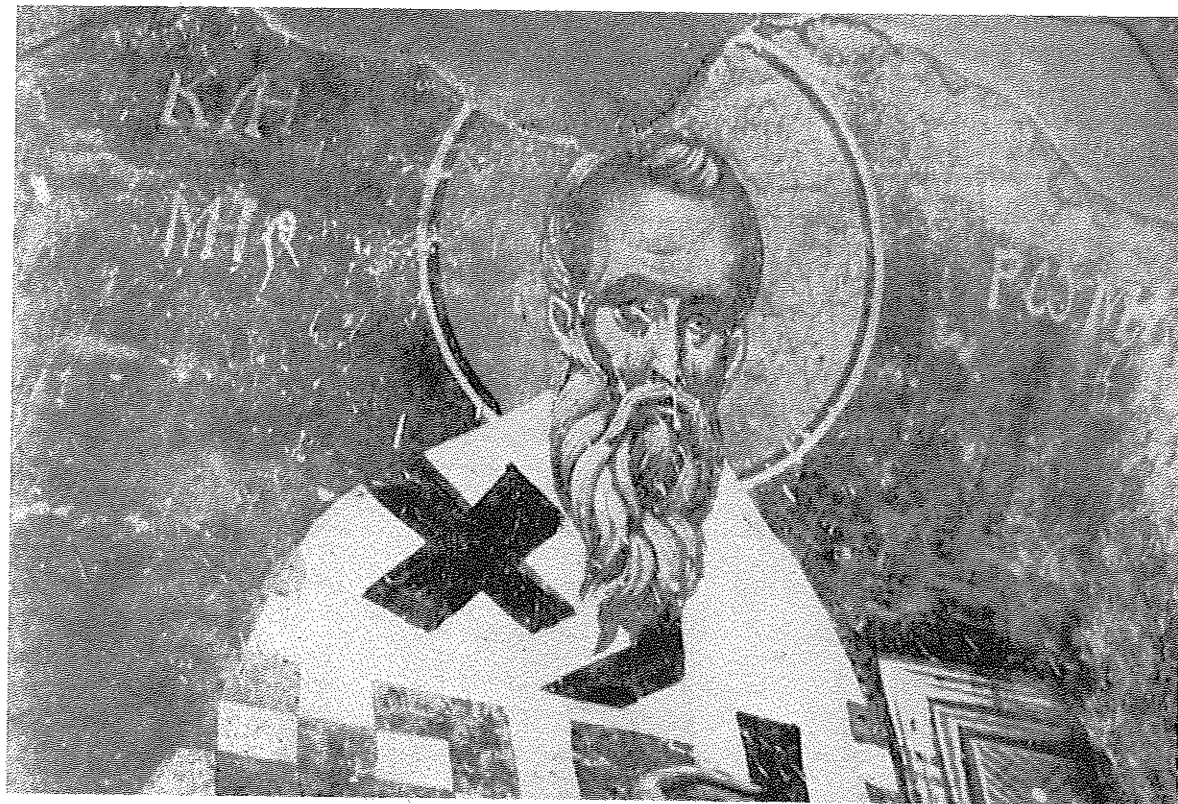
Веќе спомнавме дека физиономиските белези на Климент Охридски кон крајот на XIII век, во основа, беа одредени. Меѓутоа, ако се проследат особеностите на Климент Римски низ некои примероци на византиското сликарство од XI до XIV век, ќе се забележи дека тие не се строго дефинирани.[7] Сосема воопштено е сугерирано обликувањето на овој римски папа и во светогорскиот сликарски прирачник на Дионисиј од Фурна. Во поглавјето за архијереите

[5] Архиепископъ Сергей, *Полный мусяцесловъ востока*, Владимир 1901, 691.

[6] П. Миљковиќ–Пепек, *Делото на зографите Михаило и Еутихиј*, Скопје 1967, 206.

[7] В. Н. Лазарев, *Мозаики Софии Киевской*, Москва 1960, 171, T. 51; П. Миљковиќ–Пепек, *Материјали за средновековната уметност*, Зборник на Археолошкиот музеј во Скопје, I, Скопје 1956, 58, T. XX; Д. Коцо и П. Миљковиќ–Пепек, *Манастир*, Скопје 1958, T. 38; В. Петковић, *Дечани II*, Београд 1941, 11, T. CIX.





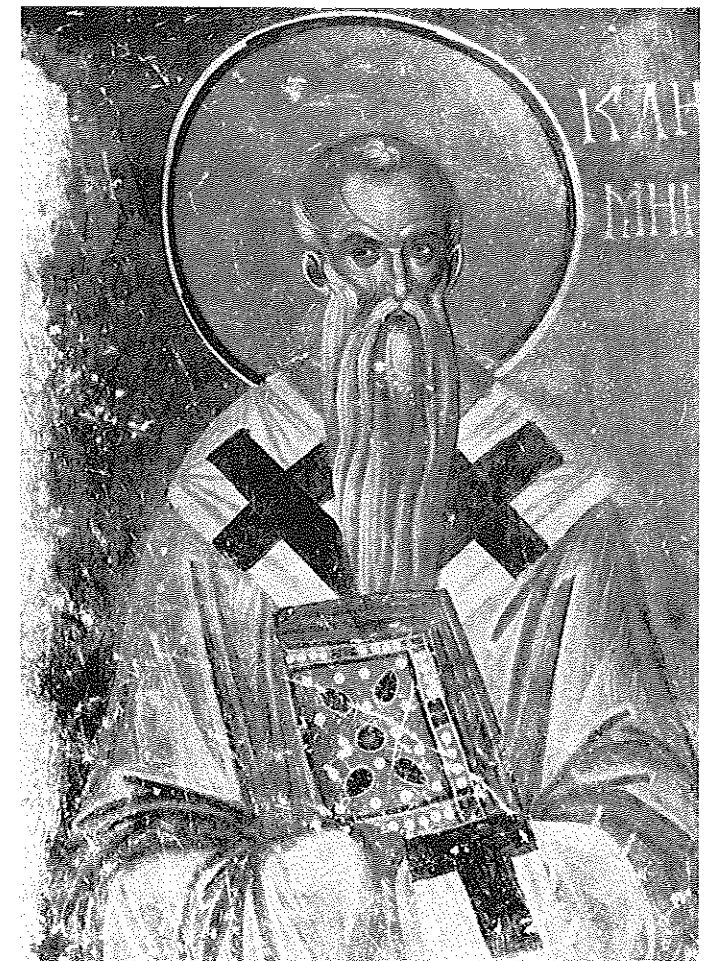
КЛИМЕНТ РИМСКИ, ЦРКВА СВ. НИКИТА, КУЧЕВИШТЕ

од светогорската ерминија стои: „Свети Климент Римски: старец, широка брада“; а во упатствата за сликање на календарот поместена е исто така концизна белешка: „24 ноември, Св. Климент, старец, голема брада“.[8] Затоа, во варирањето на неговата физиономија мајсторите главно се задржуваат во сликање на широко и правилно лице на старец со кратка, но густа, коса и подбелена, густа, не многу долга брада. Другите типолошки специфики на Климент Римски беа препуштени на импровизација на мајсторите, што, впрочем, е видливо низ неговите претстави во средновековната уметност. Вообштениот, варијабилен карактер во сликарскиот третман на овој римски папа, а можеби и непрестајните забуни меѓу личностите на римскиот и охридскиот светител во средновековната книжевност, влијаеја за појавата на „слевање“ меѓу нивните портрети сликани надвор од кругот на високиот архиепископски клер на Климентовиот град.

Повеќе од дванаесетина години по сликањето на Перивлепта во црквата Св. Никита (по 1307), на чиј живопис се испишани имињата на зографите Михаил и Евтихиј, насликан е еден од Климен-

[8] M. Didron, *Manuel d'iconographie chrétienne*, Paris 1845, 320, 389.

товите ликови што ги носи сите елементи на типолошка забуна.[9] Овој портрет е насликан на јужната страна од лачниот ѕид, над влезниот проод од наосот во ѓакониконот, како пандан на св. Макариј. Неговата сигнатура испишана од двете страни на главата **КΛΙΜΗЅЬ ΡΩΜΗЅ** го открива овој светител како Климент Римски. Меѓутоа, споредувајќи ги претставите на Климент Римски од Св. Никита и од Перивлепта, ќе се установи дека помеѓу нив има малку сличност. Напротив, ликот од Св. Никита којшто има високо чело со малку коса по средината на темето и издолжено лице, е многу поблизок до физиономијата на Климент Охридски. Дека во сликарската работилница на Михаил и Евтихиј повеќе години по охридскиот ангажман се појавуваат типолошки грешки во заменување на личностите на охридскиот и римскиот Климент, потврдува и примерокот од Милутиновата Кралева црква во Студеница (1314 г.).

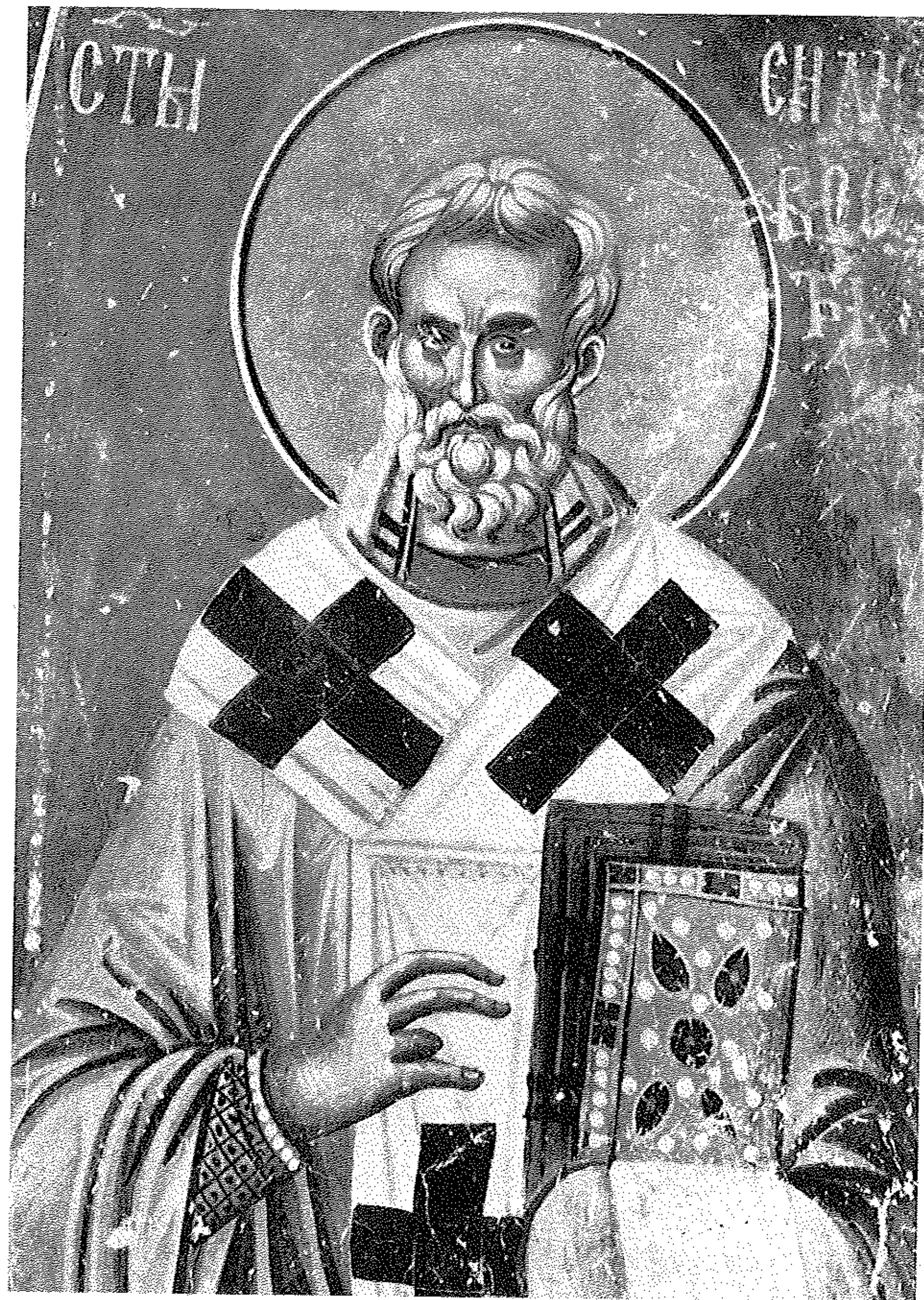


КЛИМЕНТ, КРАЛЕВА ЦРКВА, СТУДЕНИЦА

Допојасната претстава на Климент во Кралевата црква се наоѓа на западната страна од прозорецот пробиен на јужниот ѕид од храмот, над олтарската преграда.[10] Насликан фронтално, во архијерејска одежда, тој со двете раце скриени под фелонот држи книга со богато украсени корици. Словенската сигнатура **КΛΙΜΙΝЄ** го открива само името на светителот, но не го определува како охридски или римски архијереј. Сепак, достатен е само визуелниот контакт со овој лик за да се препознае Климент Охридски. Оваа идентификација би се сметала за дефинитивна да нема од другата, источна

[9] На Климентовиот портрет од црквата Св. Никита ми обрна внимание д-р П. Миљковиќ–Пепек, за што му должам особена благодарност.

[10] Ц. Грозданов, op. cit., 66–67.

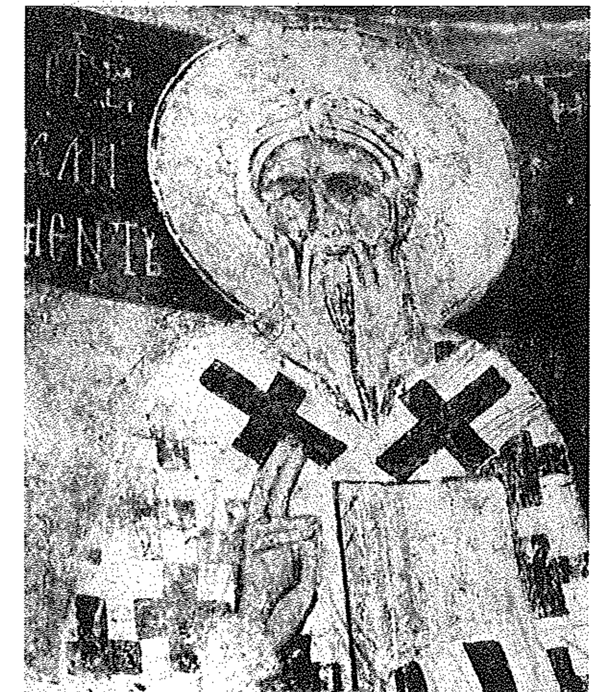


СИЛВЕСТЕР,
КРАЛЕВА ЦРКВА,
СТУДЕНИЦА

страна на прозорецот, т.е. во заедничка репертоарско-идејна концепција со Климента насликан лик на папата Силвестер. Во оформувањето на оваа целина мајсторите очигледно помислувале да го насликаат како пандан на папата Силвестер – Климент Римски, но тие ја претставуваат физиономијата на Климент Охридски, притоа избегнувајќи да бидат поодредени во сигнатурата. Подоцна, во времето кога сознанијата за Климент Охридски се значително поиздиференцирани, појавата од Кралевата црква во сличен вид се повторува во Псача, близу Страцин, околу 1366 година. Тука, во лачниот

проод од наосот, во проскомидијата, конфронтирани се претставите на Климент и на папата Леон I Велики (440–461 г.). На овој Климентов лик присутна е речиси веристичка опсервација на сите типолошки белези на Климент Охридски, но сигнатурата, како и во Кралевата црква, го посочува само името на светителот. Фактот што е тој вклучен во идејната целина со папата Леон I Велики и во овој случај ја сугерира замислата на мајсторите да се претстави ликот на Климент Римски.

Во уметничките текови од првата четвртина на XIV век, се вклопува и сликарството од црквата Св. Богородица Одигитрија во Мушутиште, покрај Призрен, живописана околу 1315–1320 година, со манир што се приближува кон сликарските карактеристики наметнати од Михаил и Евтихиј. Меѓу насликаните фигури во овој храм се среќава еден Климентов портрет чија грчка сигнатура го открива само името на светителот.[11] Типолошки, овој лик, како и подоцнежниот Климентов лик од Земенската црква,[12] ги покажува воопштените белези на Климент Римски. Сосема е возможно, меѓутоа, анонимните зографи од Мушутиште и Земен воопшто да не ги разликувале физиономиите и личностите на Охридскиот и на Римскиот Климент.



КЛИМЕНТ,
ЗЕМЕН

Повеќе од две децении по сликањето на Перивлепта, Михаил и Евтихиј ја повторуваат охридската претстава на Климент и Кавасила во Старо Нагоричане (1317–18 г.). Порано, во Перивлепта, фронтално насликани, тие во Нагоричане учествуваат во Литургијата на архијереите свртени во тричетвртински став кон нишата на проскомидијата. Полните грчки сигнатури се прецизно одредени и типолошки сосема јасни, двајцата архијереи претставуваат вистинска евокација на старата охридска претстава од крајот на XIII век. Дали во меѓувреме Михаил и Евтихиј биле повторно ангажирани во

[11] В. Ј. Ђурић, *Непознати споменици српског средњевековног сликарства у Метохији*, Старине Косова и Метохије, II–III, Приштина 1963, 64, сл. 4.

[12] Ц. Грозданов, op. cit., 67.

Охрид, што е многу веројатно, или појавата на оваа – охридска група светители во Нагоричане треба да им се припише на луѓето од ктиторовиот круг, тешко е со сигурност да се каже. Несомнено е само дека репертоарската врска меѓу Климент Охридски и Кавасила во големиот нагоричански ансамбл го води своето потекло од постарото охридско сликарство.

Поинаков е случајот со еден од најзначајните портрети на Климент Охридски во црквата Св. Богородица Одигитрија во Пеќ,[13] чиј ктитор е образованиот книжевник, политичар и архиепископ Данило II. За разлика од повеќето спомнати примероци, во овој живопис, настанат во времето на Даниловото архијерејство, меѓу 1324 и 1337 година, крај ликот на Климента е испишана полна словенска сигнатура **СТЪ КЛИМЕНТ ѠХРИДЬСКЪІ**. Определената порака за сликање на словенскиот учител во угледната Пеќска црква можела да потекне, пред сè, од ктиторот Данило II, а не од сликарите коишто воопшто не ги познавале физиономиските белези на Климент Охридски. Портретот е насликан врз тесниот лачен ѕид што ја одделува апсидата од главниот олтарски простор, во фризот на медалјони, помеѓу св. Амвросиј и Јаков, брат божји. С. Радојчиќ укажа на значењето на Даниловата улога во создавањето на глобалната тематска замисла во овој храм,[14] но учеството на истакнатиот ктитор во концепирањето на иконографско-програмските детали, сè уште не е подложен на подетално испитување. Повеќе светлина врз појавата на охридскиот светител во Пеќ овозможува укажувањето на Д. Павловиќ за Даниловиот интерес кон книжевното дело на Климент Охридски,[15] потврдувајќи ја и во овој случај потребата од споредбено проучување на средновековната книжевност и уметност.



КЛИМЕНТ ОХРИДСКИ, СВ. БОГОРОДИЦА ОДИГИТРИЈА, ПЕЌСКА ПАТРИЈАРШИЈА

[13] М. Ивановић, *Црква Богородице Одигитрије у Пећкој патријаршији*, Старине Косова и Метохије, II–III, Приштина 1963, сл. 35.

[14] С. Радојчић, *Старо српско сликарство*, Београд 1966, 125.

[15] Д. Павловић, *Једна позајмица архиепископа Данила из Климента Охридског*, Прилози за књижевност, језик, историју и фолклор, књ. XX, св. 3–4, Београд 1954, 260–263.

Можноста за рефлектирање на Климентовото книжевно дело во српската средновековна литература е разгледувана со споредување на една прашална, реторична реченица од Савината биографија на Симеон Немања како варијанта на Климентовата Похвала за св. Никола. Хагиографската воопштеност на овој текст не дозволуваше да се тврди со сигурност дека станува збор за позајмување.[16]

Споредбените проучувања на делата на старословенската и српската средновековна литература укажуваат на очигледна сличност помеѓу еден пасус од Даниловата биографија на крал Милутин и Климентовото Похвално слово за учителот Кирил Филозоф. Местото каде што Данило ја опишува разделбата со покојниот владетел, кого со години така сесрдно го помагал, се поврзува со вдахновените реченици од Климентовата Похвала за Кирила. Тагувајќи над телото на умрениот крал, Данило зборува: „Нека е блажено твоето многупресветло лице... нека е блажен твојот доброглаголив јазик... нека се блажени твоите златозарни очи кои со милост гледаат на ништи и сироти... Нека се блажени твоите пречисти раце... нека се блажени твоите нозе...“.[17] Многу постариот Климентов текст којшто го привлекол вниманието на Данило, инаку мошне популарен и често препишуван, гласи: „Нека е блажена твојата уста, о, преблажени татко Кириле... нека е блажен твојот многугласен јазик... Нека е блажено твоето многупресветло лице... Нека се блажени твоите златообразни очи... Нека се блажени твоите раце... Нека се блажени твоите светлозарни нозе...“.[18]

Негувањето на спомениот за делото на првите словенски книжевници и интересот кон нивните состави беа непрекинато поддржувани и во словенските светогорски манастири Хилендар, Св. Пантелејмон и Зограф. Мноштво ракописи од времето на Кирило-Методиевата и Климентовата мисија се зачувани и препишувани, имено, во овие манастири. Истакнатиот игумен на Хилендар, љубопитниот и сестрано надарен, Данило,[19] во Света Гора можеше најдобро да го запознае книжевното дело на Климент Охридски. Се

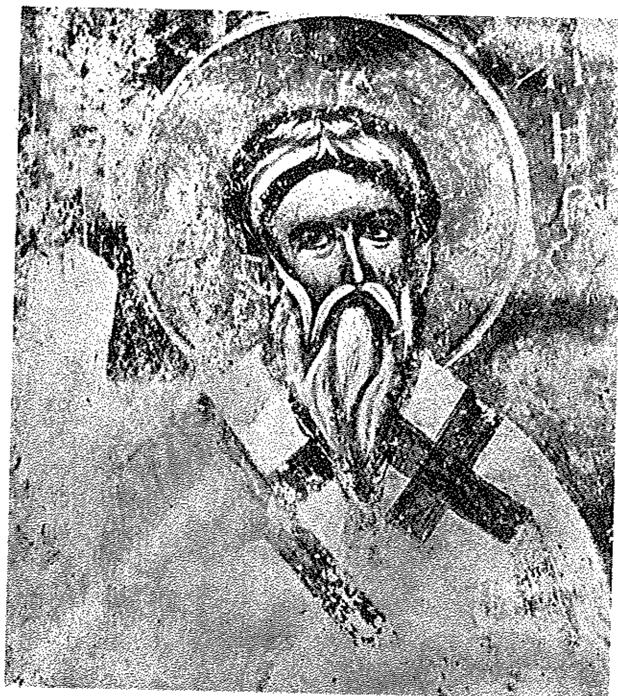
[16] В. Ћоровић, *Међусобни одношај биографија*, Светосавски зборник, Београд 1939, 8–9.

[17] Д. Павловић, op. cit., 260–263.

[18] Ibid.

[19] За архиепископот Данило, сп. Н. Радојчић, *Животописачки рад архиепископа Данила II и његових настављача*, Стара књижевност (приредио Б. Трифуновић), Београд 1965, 383–401.

разбира дека со интересирањето на Данило за Климентовата личност и дело може да се објасни и нарачката на неговиот портрет во црквата на Пеќската патријаршија.



КЛИМЕНТ,
ЦРКВА СВ. БОГОРОДИЦА ОДИГИТРИЈА,
МУШУТИШТЕ

Изворната словенска сигнатура испишана од двете страни на портретот меѓу нимбот и кружната линија на медалјонот, се чини дека ја покажува Даниловата интервенција кај мајсторите. Друго прашање е што сликарите не биле во состојба да го репродуцираат ликот на Климент Охридски, бидејќи не го познавале, а во тоа не можел да ги контролира ниту архиепископот Данило. Насликаната претстава во Пеќ ги покажува белезите на Климент Римски и таа, во тој поглед, е многу слична со спомнатиот портрет на Климент од црквата Св. Богородица Одигитрија во Мушутиште кај Призрен. Може со сигурност да се каже дека воведувањето на Климент во катедралниот храм на Пеќската патријаршија е показ за Даниловите сознанија и интерес кон еден од втемелувачите на словенската писменост.

•

Рефлектирањето на Климентовата личност во средновековниот живопис, изразено низ сликањето на негови портрети, во прво време е следено со типолошко и репертоарско заменување на двајцата едноимени светители. Појавите сврзани за нивното „слевање“ потекнуваат, пред сè, од грешките во сликарските работилници. Поради фактот што сосема слични грешки чинат и препишувачите на некои скриптории[20] во атрибуирање на текстови од Климент Охридски на Климент Римски, тешко е да се каже во која мера и тие влијаеле на забуните во сликарството. Грешките во средновековната литература, забележливи кај помалку образованите теолози и препишувачи, произлегуваат, секако, и од големото значење на откривањето, транслацијата и, особено, од предавањето на моштите

[20] А. Т. Баланъ, *Кирилъ и Методи*, София 1920, 144.

на Климент Римски на папата Хадријан II во Рим. Впрочем, во славистичката наука е речиси прифатено мислењето дека охридскиот светител Климент го зел името на римскиот папа со примањето на монашки завет.[21] Климентовиот монашки чин, како и титулата *учител*, сè уште не биле предмет на темелно испитување. Меѓутоа, кога станува збор за неговото замонашување, треба да се спомне и единствениот Климентов портрет што го покажува како монах, насликан кон средината на XIV век на катот од светософискиот нартекс во Охрид.[22] Се чини дека два податока за овој портрет се особено значајни: тој е вклучен во ктиторската композиција на југоисточниот дел од нартексот, во низата светители што треба да се застапат за молитвата на ктиторот, охридскиот архиепископ Никола; целокупната долна зона од овој простор на охридската катедрала е посветена на монаси, освен портретите на дваjца архијереи од ктиторската композиција, современици на живописот и епископот Никола Мирликиски, којшто е насликан како истоимен заштитник на архиепископот Никола. Покрај Климент Охридски претставен е и Наум (најстар досега познат Наумов портрет), во великосхимничка одежда, како и на сите други негови портрети. Додека претставата на Наум како монах е вообичаена и разбирлива, Климентовиот монашки портрет претставува исклучок, бидејќи на сите други примероци тој носи ознаки на епископско достоинство. Познато е дека Климент во 893 година, со преземањето на Величката епархија, добил епископски чин. За да се здобие со архијерејски чин, ако претходно не бил монах, кандидатот морал да прими монашки завет пред да биде поставен за епископ.[23] Ако на ктиторот или мајсторите не им биле познати други вести за Климента, епископската титула на Климент би била доволна потврда тој да биде насликан како монах. Тоа го прават и зографите Јован и Макариј во живописот на Преображенската црква од Зрзе (Прилепско), каде што неколку вселенски архијереи се претставени како монаси. Не би требало посебно да се докажува дека Климентовото замонашување се случило повеќе години пред да ја прими Величката епархија.

[21] А. Т. Баланъ, *Св. Климентъ Охридски*, София 1919, 72, 76–77.

[22] Ц. Грозданов, *О портретима Климента Охридског у охридском живопису XIV века*, Зборник за ликовне уметности, 4, Нови Сад 1968, 49–55.

[23] Д. Глумац, *Нешто о животу Наума Охридског*, Зборник Филозофског факултета, књ. X–1 (Споменица В. Чубриловића), Београд 1968, 135.

Спомнувајќи го затворањето на Методиевите соработници во Панонија, Теофилакт Охридски, во Пространото житие, Климента го забележува како презвитер,[24] а во врска со неговото доаѓање во Борисовата престолнина, охридскиот архиепископ пишува дека тој добил свештеничка одежда.[25] Се знае дека некои поистакнати Кирило-Методиеви ученици во Рим биле посветени за свештеници од епископите Формоз и Гаудерих, а нема никакво сомнение дека еден од нив е и Климент. Со право се истакнува дека Климент Охридски како свештеник (презвитер) не припаѓа на „белиот клер", туку дека е свештеник-јеромонах.[26] Отворено е само прашањето дали Климент примил монашки завет по Хазарската мисија, или, пак, тоа се случило за време на римскиот престој. Ова прашање би требало да биде предмет на посебни проучувања, бидејќи се чини дека пред ракополагањето на Климента за свештеник-јеромонах, тој веќе требало да биде замонашен. За култот кон Климент Римски во кругот на Солунските браќа зборуваат житијата на Кирил Филозоф[27] и Климент Охридски,[28] како и вестите на Анастасиј Библиотекарот.[29] Во таа клима на особена почит кон еден од првите поглавари на Римската црква, охридскиот светител го доби и своето монашко име во негова чест. Спомнатите појави од монументалното сликарство врзани за некои специфични Климентови портрети, живеат како одзив на епохата длабоко проникната од дејствувањето на Солунските браќа, која за повеќе векови удри печат на многу области од човековото творење.

[24] Теофилакт, *Климентъ Охридски* (превод на А. Милев), София 1955, 61.
[25] Ibid., 69.
[26] Ив. Снѣгаровъ, *Св. Климентъ Охридски*, София 1939, 8.
[27] А. Т. Баланъ, *Кирилъ и Методи*, 41–42.
[28] Теофилакт, op. cit., 39.
[29] А. Т. Баланъ, *Кирилъ и Методи,* 245–247.

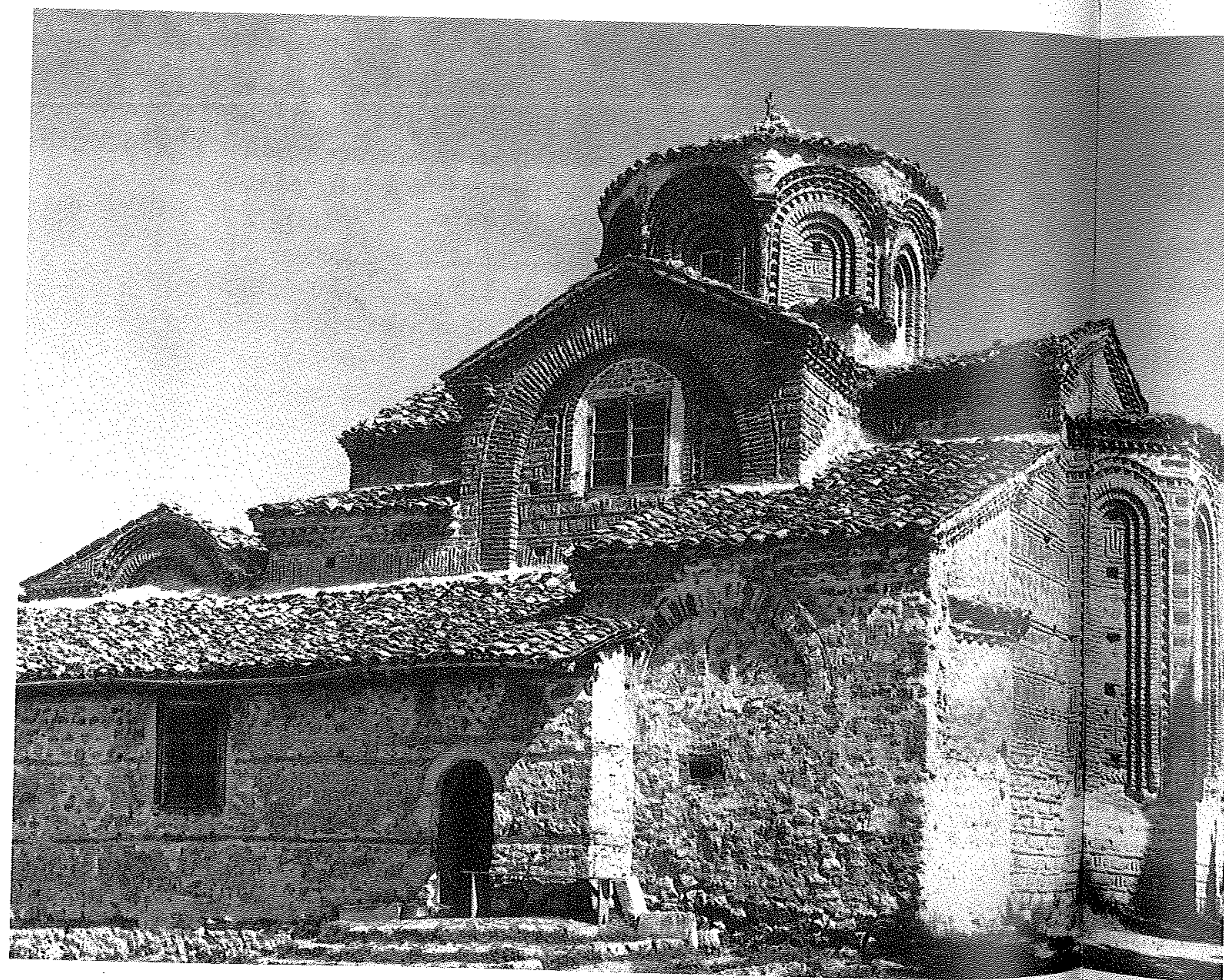
THE RELATION BETWEEN THE PORTRAITS OF THE OHRID CLIMENT AND THE ROMAN CLIMENT IN THE PAINTINGS OF THE FIRST HALF OF THE XIV CENTURY

Summary

While the portraits of the Ohrid Climent in Medeaval Art are typologically and ideationally totally defined, the portraits of this Saint, out of Ohrid, have often been mixed with the portraits of the Roman Climent. In this appendix the author looks back to the copies of the first half of the XIV century, when, in fact begins a more notable penetration of Climent's portraits out of Ohrid. By following the appearances connected with the "confluence" between the portraits of the Ohrid Climent and the Roman one, the author devotes special attention to their portraits in Mihailo's and Eutich's workshop, i.e. in the fresco-paintings of the churches of St. Bogorodica Perivleptos (St. Virgin Mary the Conspicous, Ohrid), St. Nikita (around Skopje), King's Church in Studenica and Staro (Old) Nagoričane (around Kumanovo) as well as to the portraits of Mušutišta and Zemen.

The apearance of the Ohrid Climent in the fresco-painting of the church od St. Virgin Mary Odigitria (The Guide) – (Archbishopric of Peč) of about 1330, has been explained with the interest os the donator Archibishop Danilo II in the Ohrid Climent's literary creation. Actually, it has been noted that the masters who had painted the church, not knowing the physiognomy of the Ohrid Climent had therefore painted the Roman Climent.

A special retrospect has been consecrated to the sole portrait of the Slavic instructor, painted in the middle of the XIVth century, on the floor of the narthex of St. Sophia's Church, in Ohrid, whreas the Ohrid Climent had been presented as a monk.



ИЛУСТРАЦИЈАТА НА ХИМНИТЕ НА АКАТИСТОТ НА БОГОРОДИЦА ВО ЦРКВАТА БОГОРОДИЦА ПЕРИВЛЕПТА ВО ОХРИД

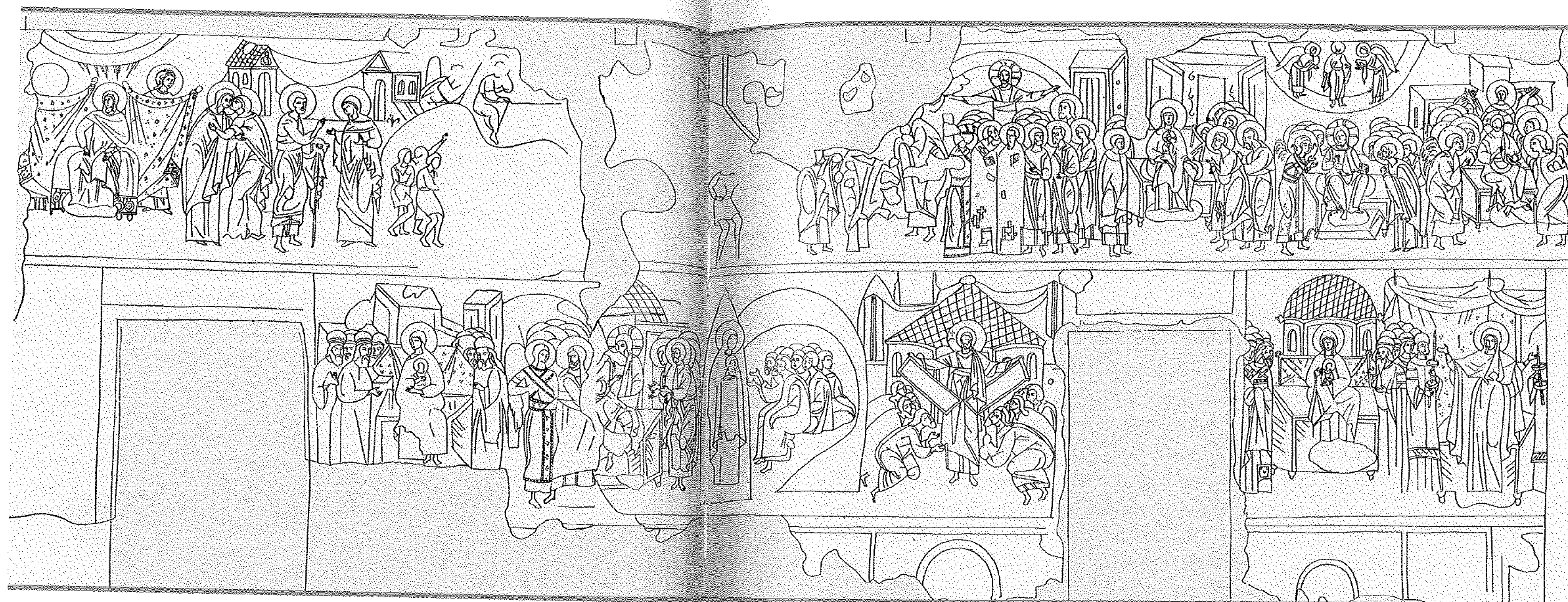
ЦРКВА СВ. БОГОРОДИЦА ПЕРИВЛЕПТА (СВ. КЛИМЕНТ), ОХРИД

Ниту една епоха на византиската уметност не била толку многу проникната со интерес за ликовна илустрација на поетски вдахновените текстови како периодот на уметноста на Палеолозите. Во множеството насликани целини, инспирирани од поезијата, химните на Акатистот на Богородица, уште од порано познати и популарни во византиската книжевност, во текот на XIV век станале омилена тема на ликовно обликување, кои, судејќи според зачуваните примероци, во ѕидното и минијатурното сликарство достигнале ненасетени размери.

Меѓу илустрациите на Акатистот на Богородица во ѕидното сликарство, објавени последниве години, циклусот откриен во тремот на Згуровата црква, Богородица Перивлепта,[1] содржи најголем број зачувани сцени и отвора можност за согледување на една тема која дотогаш немала подолги иконографски традиции.

---

[1] Во прелиминарниот извештај, по чистењето на фреските во Богородица Перивлепта, циклусот на Акатистот го спомнува Д. Ќорнаков, *По конзерваторските работи во црквата св. Богородица Перивлептос (св. Климент) во Охрид*, Културно наследство II, Скопје 1961, 92; В. Ј. Ђурић, *Иконе из Југославије*, Београд 1961, 28, Акатистот го споредува со иконата на Воведението на Богородица на задната страна на иконата Богородица Перивлептос; овој циклус го спомнуваат уште: Р. Љубинковиќ и М. Ќоровиќ-Љубинковиќ, *Средновековното сликарство во Охрид*, Зборник на трудови, Охрид 1961, 136; Ц. Грозданов, *Прилози познавању средњовековне уметности Охрида*, Зборник за ликовне уметности, 2, Нови Сад 1966, 221; Б. Кнежевић, *Црква светог Петра на Преспи*, Зборник за ликовне уметности, 2, Нови Сад 1966, 258.



ШЕМАТСКИ ПРИКАЗ НА ПРЕТСТАВИТЕ НА АКАТИСОТ НА СВ. БОГОРОДИЦА ПЕРИВЛЕПТА

По првата поцелосна публикација на една претстава на Акатистот од Минхенскиот псалтир,[2] а потоа и на неколку вонредно значајни циклуси на оваа тема од XIV век – во Дечани, Матејче, Марковиот манастир, Козија, како и, нешто подоцна, од Пантанаса во Мистра,[3] неодамна објавените материјали со истата претстава од Томиќевиот псалтир,[4] од Св. Никола Орфанос,[5] од Панагија τῶν Χαλκέων[6] и од црквата Св. Петар на островот Голем Град на Преспанското Езеро,[7] овозможуваат, во ова множество примероци, поцелосно да се претстави и речиси непознатиот охридски Акатист.

Сцените на Акатистот во охридската Перивлепта го покриваат целиот северен фасаден ѕид на црквата, а само трите први композиции од овој циклус (Благовештение) се насликани на западниот фасаден ѕид на Григориевата капела. Мајсторите од истата работилница, коишто ги сликале сцените од Акатистот, ги насликале и портретите на угледните охридски современици во приземната зона, под

[2] J. Strzygowski, *Die Miniaturen des Serbischen Psalters*, Wien 1906, 75–81, T. LII–LIX. Во оваа публикација даден е опис и на Акатистот во ракописот на Московската синодална библиотека 429, на стр. 128–133, па, во недостиг на целосна публикација за овој примерок, се користевме со тој опис. Во поновата расправа за Минхенскиот псалтир, С. Радојчић, *Минхенски срйски йсалтир*, Зборник Филозофског факултета (Споменица Виктора Новака), VII-1, Београд 1963, 277–285 (за Акатистот на стр. 279), го коригира старото датирање на овој ракопис и ја цитира целата позначајна литература за Минхенскиот псалтир.

[3] G. Millet, *Monuments byzantins de Mistra*, Paris 1910, Pl, 151, 1–6, Л. Мирковић и Ж. Татић, *Марков манастир*, Нови Сад 1925, 45–53; I. D. Stefanescu, *La peinture religieuse en Valachie et Transylvanie,* Abum, Paris 1930, T. 15; Н. Окуњев, *Црква св. Богородице – Матејич,* Гласник Скопског научног друштва, VII–VIII, Скопље 1930, 102–104; В. Петковић, *Дечани,* II, Београд 1941, 44–46, 66.

[4] М. В. Щепкина – И. Дуйчев, *Болгарская миниатюра XIV века,* Исследование Псалтыри Томича, Москва 1963, 78–83, 146–154.

[5] 'Α. Ξυγγόπουλοζ, Οἱ τοιχογραφίεζ τοῦ 'Αγίου Νικολάου 'Ορφανοῦ Θεσσαλονίκηζ, 'Αθῆναι 1964, 17–18.

[6] Δ 'Ε. Εὐαγγελίδηζ, 'Η Παναγία τῶν Χαλκέων, Θωσσαλονίκη 1954, 63, πίν. 29, 30.

[7] Б. Кнежевић, op. cit., 254–260.

првите сцени на Акатистот.[8] И покрај отсуството на одреден извор што би говорел за настанувањето на живописот во северниот трем на Перивлепта, односно на Акатистот и на композицијата на портретите, може да се утврди дека тој е насликан во 1364/65 година.

Бидејќи првите сцени од Акатистот се насликани на западниот фасаден ѕид на Григориевата капела, подигната и живописана во 1364/65 година[9], разбирливо е дека и овој циклус не можел да биде насликан пред подигнувањето на капелата посветена на св. Григориј Богослов. Меѓутоа, имајќи предвид дека на спомнатата портретска композиција, насликана од истите мајстори и во исто време со Акатистот, се појавуваат и портретите на Гргур и Вук Бранковиќ, коишто веќе во март 1365 година биле населени во Дреница, нивното наследство во Косово,[10] помалку е веројатно дека нивните портрети се насликани по заминувањето на Бранковиќи од Охрид, каде што, инаку, нивниот татко, севастократорот Бранко Младеновиќ, претходно бил градски намесник.[11] Дали нивното напуштање на Охрид било предизвикано од притисокот на Волкашин, којшто пред крајот на 1365 година веќе станал совладетел на Урош и крал,[12] тешко е да се каже, но Охрид, секако, влегол во областа на Волкашин.[13] Да било сликарството на северниот трем на Перивлепта насликано по 1365 година, покрај царот Урош, чијшто портрет е тука насликан, би бил претставен и Волкашин, како што е тоа сторено, на пример, во Псача,[14] или пак, би бил спомнат во натписите, како што е сторено во соседната Преспа при обновувањето на црквата Св. Богородица во 1369 година, од страна на ќесарот Новак.[15] Во светлината на претходно наведените факти, сметајќи дека Гргур и Вук Бранковиќ го напуштиле Охрид по смртта на нивниот татко, значи пред март 1365 година, можеме да претпоставиме дека сликарството во северниот трем на Перивлепта, односно живописот со претставите на Акатистот на Богородица, бил довршен во есента 1364 година.

[8] Ц. Грозданов, op. cit., 216–221.

[9] Й. Ивановъ, *Българскu старини изъ Македония*, София 1931, 39. За корекцијата на индиктот во натписот за подигнувањето на Григориевата капела, сп. Г. Острогорски, *Серска област после Душанове смрти*, Београд 1965, заб. 16.

[10] За синовите на севастократорот Бранко Младеновиќ, посебно за Радоња (Роман, Герасим) и Гргур, сп. Ђ. Радојчић, *Ко је подигао манастир Заум*, Историјски преглед, 1, Београд 1954, 44–46; истиот, *Феудална породица Багаш из Врања*, Врањски гласник, I, Врање 1965, 21; Г. Острогорски, op. cit. 112, заб. 34.

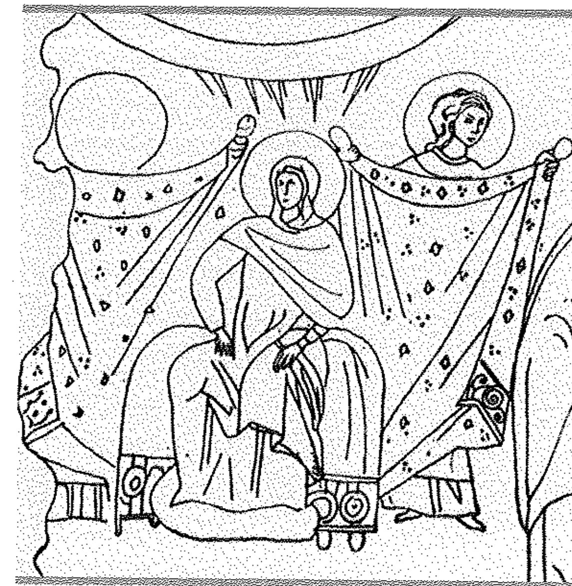
[11] M. Dinić, *Branko Mladenović*, Enciklopedija Jugoslavije, 2, Zagreb 1956, 149, со право истакнува дека севастократорот Бранко бил починат пред март 1365 година.

[12] Г. Острогорски, op. cit. 12.

[13] Љ. Мирковић, *Мрњавчевићи*, Старинар, књига трећа, Београд 1925, 15; Г. Острогорски, op. cit. 140.

[14] С. Радојчић, *Портрети српских владара у средњем веку*, Скопље 1934, 60–61.

Првите три сцени (1. икос, 1. кондак и 2. икос), насликани на фасадниот ѕид на Григориевата капела, се уништени до таа мера што не можат да се опишат. Првата сцена во источниот дел на северниот фасаден ѕид на Перивлепта е претставата од 2. кондак „Силата на Севишниот за зачнување ја засени Неискусобрачната..."[16] – композицијата на Христовото зачнување. Во средината на претставата на вториот кондак е насликана Богородица, која седи на престол со ниска облегалка. Десната рака ѝ е потпрена на работ на облегалката, а левата благо ја спуштила над колената, врз левата нога. Зад престолот, од двете страни на Богородица, два ангела во движење, со раширени раце, држат широка, бела, извезена драперија, којашто толку ја затвора заднината, што не можеле да бидат насликани ниту крилјата на ангелите. Над Богородица, од полукружниот сегмент на небото, врз неа се спуштаат пет поголеми и десет помали зраци, коишто го означуваат моментот на зачнувањето. Над главата на левиот, речиси уништен ангел, веќе не се препознаваат почетните зборови на 2. кондак, коишто продолжуваат над главата на десниот ангел: ... ЕПЕСКІАСЕ ТОТЕ. Над главата на Богородица е вообичаената сигнатура МНР ΘΥ.



ВТОР КОНДАК

Претставата на 2. кондак зазема сосема специфично место во првиот, историски дел на Акатистот кој завршува со 6. кондак, композицијата Сретение; без цврста текстуална подлога и без поголеми можности за угледување на веќе изградените предлошки од Маријанскиот и Христолошкиот циклус, во фигуративното вообличу-

[15] Й. Ивановъ, *Българскu старини*, 59.

[16] Почетните стихови се наведуваат според *Мал православен молитвеник*, Библиотека Домострој, Скопје 1996 (издание на Македонската православна црква, епархија Струмичка).

вање на оваа композиција настанале неколку различни варијанти, што не било случај во илустрирањето на другите строфи од првиот дел на Акатистот.

Наједноставната варијанта од 2. кондак ја прикажуваат претставите од ракописот на Московската синодална библиотека 429 и од Козија,[17] каде што е насликана Богородица врз која паѓаат зраците на св. Дух, што е, впрочем, заедничко и за сите други претстави од оваа строфа. Во Томиќевиот псалтир е претставена Богородица од типот „Знаменија“, целата обвиена со божествена светлина, додека покрај неа седи една девојка која преде;[18] посебна варијанта е содржана во една од двете претстави на 2. кондак во Дечани, каде што од двете страни на Богородица стои по една девојка со скрстени раце.[19] Во сите други примери: во втората илустрација на 2. кондак во Дечани, во Матејче, во Марковиот манастир и во Минхенскиот псалтир, зад Богородица се појавуваат ангели или девојки, коишто ја шират драперијата,[20] „небесната наметка“,[21] додека врз неа паѓаат млазови од светлина. Меѓутоа, и во оваа група, меѓу спомнатите претстави има повеќе посебности; на охридскиот примерок најблиска ѝ е композицијата од Матејче, каде што, исто така, два ангела ја шират драперијата зад Богородица.

Претставата од 2. кондак е завршната сцена од Благовештението, коешто во Акатистот е расчленето во четири дела; додека 1. икос се однесува на веста на Архангелот Гаврил до Богородица, 1. кондак ја покажува нејзината возбуденост од зборовите на Архангелот, а 2. икос нејзината покорност; сукцесивно, но сепак временски дистанцирано, на нив се надоврзува 2. кондак, со претставата на зачнувањето, којашто, *издвоена* од контекстот на претходните сцени, изгледа *изолирано*. Стремежот на мајсторите, коишто, инаку, толку многу ја варирале оваа сцена, кон поубедливо и поопределено фигуративно транспонирање, го покажува еден подоцнежен пример во кој Архангел Гаврил од претходните три сцени е задржан

[17] J. Strzygowski, op. cit., 129; I. D. Stefanescu, op. cit. Pl. 15.
[18] М. В. Щепкина, op. cit., 79, Т. III.
[19] В. Петковић, *Дечани*, 46, Pl. CCL.
[20] В. Петковић, *Дечани*, 44, Pl. CCXXXIX, 2; Н. Окуњев, *Матејич*, 102; Л. Мирковић, *Марков манастир*, 48, сл. 42; J. Strzygowski, op. cit., 76, сл. 127.
[21] Сп. В. Петковић, *Дечани*, 44, заб 1.





и во рамките на оваа композиција,[22] нагласувајќи ја нејзината површност со циклусот Благовештение.

ТРЕТ ИКОС И ТРЕТ КОНДАК

Следните две претстави, Средбата на Марија и Елисавета (3. икос) и Префрлувањата на Јосиф (3. кондак), се насликани пред единствениот архитектонски декор, што претставува две згради со покриви на две води, во горниот дел поврзани со еден velum, а во приземниот со еден преграден sид. Во забатот на двете згради биле насликани две допојасја, веројатно со декоративна намена, но сега повеќе се распознаваат контурите на фигурата на десната страна.

Лице до лице и замислени, Марија во тричетвртински став, а Елисавета со глава во смел профил, се прегрнуваат со рацете. Над нимбот на Богородица, во четири реда, испишана е почетната реченица на 3. икос: ΕΧΟΥΣΑ ΘΕΟΔΟΧΟΝ Η ΠΑΡΘΕΝΟΣ ΤΗΝ ΜΗΤΡΑΝ

[22] J. Myslevec, *Ikonografie Akathistu panny Marie*, Seminarium Kondakovianum, V, Praha, 1932, 120–121; G. Babić, *Les fresques de Sušica en Macedoine et l'iconographie originale de leurs images de la vie de la Vierge*, Cahires archéologoques, XII, Paris 1962, 327–331.

ANEΔPAME ΠPOC THN EΛICABET, а покрај главата на Богородица се чита: MHP ΘY.

Претставата на 3. кондак е компонирана на вообичаен начин. Јосиф со левата рака држи стап, на којшто го има префрлено горниот дел од наметката, а со десната рака, со подигнат показалец ѝ се обраќа на Богородица, која, од десната страна, благо наведната кон него, зачудено ги шири двете раце пред себе. Над нимбот на Богородица се чита MHP ΘY, а над велумот во два реда, испишан е почетокот на 3. кондак: ZAΛHN ENΔOΘEN EXΩN ΛOΓICMΩN AMΦIBOΛΩN O CΩΦPΩN IΩCHΦ ETAPAXΘH.

Од 4. икос „Ја слушнаа овчарите ангелската песна...“[23] се распознаваат само фигурата на овчарот во левиот дел на композицијата и една фигура со хитон и химатион која ја потпрела главата на левата рака; тоа е, најверојатно, Јосиф. Илустрацијата на 4. кондак, 5. икос и 5. кондак (Патувањето на мудреците во Витлеем, Поклонувањето на мудреците и Враќањето на мудреците во Вавилон) се целосно уништени. Нешто повеќе се гледа од следната претстава на 6. икос (Бегството во Египет): младиот Јаков го води коњот на кој седи Богородица, но од неа се распознаваат само детали од главата завртена наназад. Јосиф и малиот Христос, кои Богородица ги следи со поглед, се целосно уништени.

Од илустрацијата на 6. кондак, Сретение, се забележуваат само остатоци од долниот дел на композицијата; од десната страна Симеон Богопримец, го држи Христос на раце, кој, се чини, ја завртил главата кон мајка му, а од левата се насликани Богородица и зад неа Јосиф. Пророчицата Ана, која, впрочем и не се спомнува во текстот на оваа строфа, не била насликана. Илустрацијата на следните четири строфи од Акатистот, кои, според текстуалната подлога и фигуративното транспонирање го претставуваат заокружениот, догматски дел од овој циклус, се насликани веднаш по историскиот дел, исто така во горната зона на северниот фасаден ѕид на Перивлепта. Сите четири композиции имаат особено значење за проучувањето на илустрираните акатисти од XIV век, затоа што, со посебноста на текстот врз основа на кој се обликувани и сложеноста на теолошката идеја што ја претставувале, речиси секогаш им овозможувале на уметниците и на нивните советодавци нови варирања во изнаоѓањето соодветни решенија.

23 *Мал православен молитвеник*, 46.

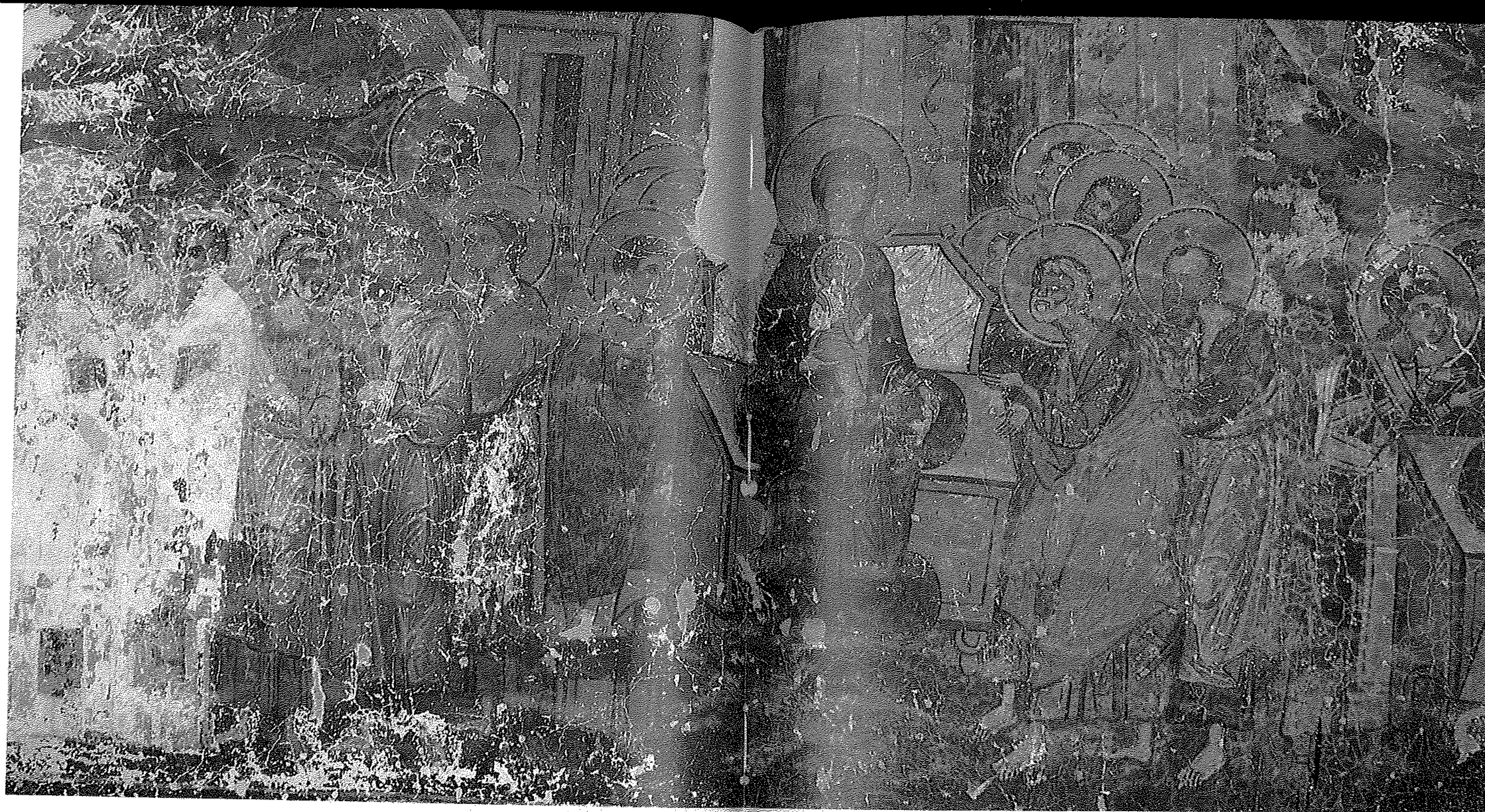


СЕДМИ ИКОС

Текстот на 7. икос „Нова твар ни покажа, кога ни се јави Создателот нам...“[24] се однесува на појавата на Христос, која така и е сфатена во Перивлепта. Тој се појавува под широкиот сегмент од божествената светлина, со долниот дел од телото влегува меѓу светители од различни редови[25] и, ширејќи ги двете раце, благословува.

24 Исто.

25 M. Didron, *Manuel d'iconographie chrétienne,* Paris 1845, 299. Во текстот на светогорскиот прирачник се препорачува сликање на апостолите, маченците, архијереите и на другите редови светители, меѓу кои се појавува и Христос, што им овозможува на мајсторите сами да го прават изборот на светителите.



Претставен е како женик со коса, брада и мустаќи што ја врамуваат неговата глава, а во нимбот е впишан крст со вообичаените знаци.[26] Од двете страни на нимбот е испишана сигнатурата $\overline{\text{IC}}$ $\overline{\text{XC}}$. Над полукружниот сегмент делумно се чита текстот од 7. икос: ...ЕМФАNIСАС О КТІСТНС.

Во средината на долниот дел на композицијата, под Христос, насликани се двајца архијереи во полиставриони, со евангелија, свртени еден кон друг. Десно од нив е групата од дванаесетте апостоли, од кои четворица се насликани (Петар, Павле, Јован и, веројатно, Матеј) додека другите се означени со надвишени нимбови. Во левата група биле насликани старозаветни цареви, а можеби и пророци, но од оваа поворка се распознава само една фигура на старозаветен цар во владетелски орнат, во дивитисион, со лорос и круна.

Идејата за инкарнацијата на Логос, претставена во Христовата појава во првата композиција со догматски карактер, во Перивлепта е целосно дефинирана. Слично на охридскиот пример, Христос–Женик се појавува пред разни редови светители уште само во Марковиот манастир и во Панагија τῶν Χαλκέων, но во овие илустрации отсуствуваат старозаветните личности.[27] Во Дечани и во Матејче, Христос е насликан како Емануел,[28] а во минијатурното сликарство, во Минхенскиот и во Томиќевиот псалтир и во Московската синодална библиотека 429, малиот Христос е во рацете на мајка му.[29] Во сите овие примероци околу Христос не се формираат поворки од светители, туку се појавуваат групи фигури од народот кои го гледаат и му се восхитуваат на неговото воплотување.

Различно е интерпретиран и текстот од 7. кондак „Откако го видовме надумното раѓање, да отстапиме од светот, и умот свој кон небесата да го воздигнеме...“[30] Во Перивлепта е насликана Богоро-

[26] За крстот во Христовиот нимб сп. Л. Мирковић, *Марков манастир*, 35–37.

[27] Ibid, сл 46; Δ. Ε. Εὐαγγελίδης, op. cit., πίν. 29.

[28] В. Петковић, *Дечани*, Т. CXCIII; Н. Окуњев, *Матејич*, 103–104.

[29] J. Strzygowski, op. cit., 79, 131 сл. 136; В. М. Щепкина, op. cit., 80. Т. LVIII.

[30] *Мал православен молитвеник*, 50.



СЕДМИ КОНДАК

дица со Христос на престол, на средината на композицијата. Таа, со десната рака го придржува Христос, додека левата ја спуштила кон крајот на перницата на која седи. Малиот Христос, благо завртен надесно, со десната рака благословува, а во левата држи свиток. Од десната страна кон Богородица и Христос приоѓа групата од дванаесетте апостоли, со Петар и Павле во преден план. Фигурите од левата страна се облечени во прилично неопределена носија, но имаат нимбови. Над главата на Богородица е сигнатурата МНР ΘΥ, а од двете страни на Христовиот нимб IC XC. Композицијата е насликана пред еден портик, над кој, во горниот дел, делумно се чита текстот од кондак 7: ... ΞΕΝΩΘΩΜΕΝ ΤΟΥ ΚΟΣΜΟΥ.

Илуминаторите на Минхенскиот псалтир, на ракописот од Московската синодална библиотека 429 и на Томиќевиот псалтир, тргнувајќи од текстот на 7. кондак „Откако го видовме надумното



раѓање...“, Христовото раѓање го сликаат и во рамките на оваа композиција; на Христос во колепка му приоѓаат и му се поклонуваат поворки или групи фигури со хитони и химатиони, без нимбови, што значи дека се замислени како групи од народот.[31] Меѓутоа, во Дечани и во Св. Никола Орфанос, каде што оваа претстава е зачувана, насликан е Христос Емануел, кому му се поклонуваат монаси и свештеници (Дечани),[32] или архијереи и свештеници (Св. Никола Орфанос).[33] Богородица со Христос в раце слично е насликана во Марковиот манастир во Скопје, во манастирот Козија и во црквата Пантанаса во Мистра.[34] Но, фигурите што го опкружуваат централниот дел на композицијата, Богородица и Христос – монасите, архијереите, апостолите, ангелите – во секој примерок се различни. Формирањето на композицијата на 8. икос, за разлика од илустрациите на двете претходни строфи, се заснова на нешто поопределен текст, инаку типичен за догматскиот карактер на овој дел од Акатистот: „Сиот меѓу нижните беше, Логосот неизглаголив, и од вишните ни најмалку не отстапи...“.[35] Уште со првата реченица од оваа химна се наметнува сликањето на Христос и на земјата и на небото.

СЕДМИ ИКОС

[31] J. Strzygowski, op. cit, 80, 131, сл. 137; В. М. Щепкина, op. cit, 80, Т. LVIII.
[32] В. Петковић, Дечани, 45, Т. CCLXXV.
[33] 'Α. Ξυγγόπουλος, op. cit., πίν. 101.
[34] Л. Мирковић, *Марков манасшир*, 49, сл. 46; I. D. Stefanescu, op. cit., T. 15; G. Millet, op. cit., T. 151.
[35] *Мал православен молишвеник*, 50-51.

ОСМИ КОНДАК

Во Перивлепта, во горниот дел на композицијата, Христос стои на полукружно виножито од божествена светлина, свиткано нагоре, а од левата и од десната страна му се поклонуваат по еден ангел; тоа е претставата на Христос на небото. Во долниот дел Христос седи на престол без облегалка, со високо подножје, со десната рака благословува, а во левата држи евангелие. Од левата страна му приоѓа група ангели, а првиот од нив, во преден план, е насликан во дивитисион, со вкрстен лорос, украсен со бесценети камења. Од десната страна, групата од дванаесетте апостоли, означени со надвишени нимбови, ја предводи Петар, единствен од апостолите насликан во преден план. Меѓу двете спомнати претстави на Христос, во средината на композицијата, испишани се првите зборови од 8. икос: ΟΛΟC HN EN TOIC KATΩ KAI TΩN ANΩ OΥΔOΛΩC.

Сите зачувани претстави на 8. икос од XIV век, вклучувајќи го и нешто подоцнежниот примерок од Пантанаса во Мистра, го содржат Христос и на небото и на земјата,[36] освен илустрацијата на оваа строфа од Козија, која е необично компонирана.[37] Околу Христос на небото најчесто се групираат ангели или серафими, додека во долниот дел околу него има различни редови на светители.[38] Текстот на 8. кондак: „Секое суштество ангелско се зачуди, од великото дело на твоето очовечување..."[39] се илустрира со појавата на Христос меѓу ангелите кои го обожуваат. Во Перивлепта Христос е насликан во центарот на композицијата и неговата претстава речиси целосно ја повторува Христовата фигура од претходната композиција („Христос на земјата"). Од неговата лева и десна страна се насликани групи ангели; над Христос е насликана уште една негова глава во кружен нимб, а околу него летаат два херувима. Натписот со почетните зборови на 8. кондак е уништен.

На сите познати илустрации на оваа строфа од XIV век Христос е насликан меѓу ангели, архангели, херувими или серафими, кои се восхитуваат на неговото овоплотување, но, држејќи се, во основата, кон оваа содржина, мајсторите компонираат различни фигу-

[36] 'A. Ξυγγόπουλοζ, op. cit., πίν. 103; В. Петковић, *Дечани,* 45, Т. CXCIII; Л. Мирковић, *Марков манасшир,* 49, сл. 44, Н. Окуњев, *Машејич,* 104; М. В. Щепкина, op. cit., 80–81, Т. XII; J. Strzygowski, op. cit., 80, сл. 138; G. Millet, op.cit., Т. 151.

[37] I. D. Stefanescu, op. cit., Т. 15. Христос е нацртан само еднаш, во мандорла.

[38] M. Didron, *Manuel d'iconographie chrétienne,* 296.

[39] *Мал ӣравославен молиӣвеник,* 51.



ДЕВЕТТИ ИКОС

рални целини. Илуминаторите на Минхенскиот и на Томиќевиот псалтир, помалку наклонети кон создавање на апстрактно-догматски претстави, Христовото раѓање[40] го сликаат така што на Христос во колепка му се поклонуваат ангели. Во Св. Никола Орфанос, во Дечани и во Матејче е претставена Богородица со малиот Христос, опкружена со ангели,[41] додека сосема поинаква варијанта на 8. кондак, со претстава на Христос во мандорла, кому му се поклонуваат ангели, е претставена во Марковиот манастир во Козија и во ракописот на Московската синодална библ. 429.[42] Охридскиот примерок не припаѓа на ниедна од спомнатите варијанти, чии претстави, исто така, се разликуваат меѓу себе во многу детали.

Илустрацијата на 8. кондак е и последната композиција во горната зона на северниот фасаден ѕид на Перивлепта, како што е и последна претстава од догматскиот дел на Акатистот.

[40] J. Strzygowski, op. cit. 80, сл. 139; М. В. Щепкина, op. cit. 81, T. LIX.

[41] 'Α. Ξυγγόπουλος, op. cit., πίν. 104; В. Петковић, *Дечани*, 45, T. CXCV; Н. Окуњев, *Матејич*, 104.

[42] Л. Мирковић, *Марков манастир*, 50, сл. 48; I. D. Stefanescu, op. cit., T. XV; J. Strzygowski, op. cit., 131.

Третиот, пофалбен дел од Акатистот, во кој икосите ја слават Богородица, а кондаците Христос, почнува со 9. икос, а завршува со претпоследната строфа на 12. икос. Овој дел од циклусот се развива во првата, приземна зона на северниот фасаден ѕид, под веќе опишаните сцени. Илустрацијата на 9. икос „Благоглаголивите говорници, како риби безгласни ги гледаме пред тебе..."[43] е насликана во источниот дел на овој фасаден ѕид, покрај вратата која од тремот води во наосот.[44]

Сликата со која требало да се претстави чудењето на паганските говорници пред Богородица, којашто, според текстот на 9. икос „како Дева остана и возмогна да родиш",[45] во Перивлепта е едноставно замислена: Богородица со малиот Христос пред себе седи на престол со висока облегалка, обложен со бела извезена материја; од двете страни, околу престолот, завртени кон Богородица, насликани се групи ретори. Двајца говорници, со долги бели бради и коси, од десната страна на сликата, покрај престолот, се гледаат со чудење. Истото го прават и четворицата говорници од левата страна, од кои двајцата последни имаат темни коси и бради. Вториот од престолот, од оваа група, пред себе држи ковчеже со пагански списи. Сите се со затворени усти „како риби безгласни";[46] носат бели шапки со куполест завршок. Композицијата е претставена пред насликана архитектура со свиткан велум на покривот. Под самата бордура, којашто ги дели двете зони на Акатистот, испишан е почетокот на оваа строфа: ΡΗΤΟΡΑϹ ΠΟΛΥΦΘΟΓΓΟΥϹ (ὡς ἰχθύας) ΑΦΩΝΥϹ (ὁρῶμεν) ΕΠΙ ϹΟΙ Θ(εοτόκε).

Слично на нашиот пример, и другите сцени на 9. икос ја содржат претставата на Богородица со Христос, опкружена со говорни-

[43] *Мал православен молитвеник*, 51–52.

[44] Од другата страна на вратата, покрај ѕидот на Григориевата капела е насликан Јован, архимандрит на манастирот Св. Климент.

[45] *Мал православен молитвеник*, 51.

[46] Ibid.



ДЕВЕТТИ
КОНДАК

ци, коишто, меѓутоа, се сликаат со отворени свитоци пред себе,[47] што во Перивлепта е заменето со ковчеже со пагански списи. Ракописот на Московската синодална библиотека 429 се разликува од оваа најраширена варијанта, со тоа што Богородица е насликана без Христос.[48] Во Матејче и во Пантанаса, мајсторите исто така се држат до основната идеја, но насликана е икона на Богородица со Христос околу која се неверниците.

Следната сцена, илустрацијата на 9. кондак „Сакајќи светот да го спаси, Украсителот на сè, во него самовечен дојде...",[49] се претставува со Христовото доаѓање. Христос, во движење, се упатува надесно, со главата завртен налево, следен од ангели, од кои е зачувана само левата група. Ангелот во предниот план е насликан со владетелски орнат; тој држи меч во десната рака. Другите ангели од оваа група се означени само со нимбови. Над сликата, покрај бордурата, се распознава првиот дел од натписот: СΩСАІ ΘΕΛΩΝ ΤΟΝ Κ(όσμον)...

Речиси сите примероци на 9. кондак во илустрираните акатисти од XIV век донесуваат различна композиција на Христовото доаѓање,[50] па и споредувањата со охридската сцена малку придонесуваат за нејзиното објаснување. Би било добро, меѓутоа, да се спомне сличноста на претставата на 9. кондак во два споменика од минијатурното сликарство, во Томиќевиот и во Минхенскиот псалтир, каде што, во рамките на оваа сцена е насликан „космос" или „цар мир", како старец кој држи крпа со симболите на дванаесетте израелски колена.[51]

Од пофалниот дел на Акатистот целосно е уништена само претставата на 10. икос („Крепост Си на девствените, Дево"), додека делумно е зачувана сцената на 10. кондак („Секоја песна, која стреми по множеството на штедроста Твоја...",[52] од која се останати малку примероци во ѕидното сликарство од XIV век. Во средината

[47] В. Петковић, *Дечани* 45, Т. CCXLVII; Л. Мирковић, *Марков манастир,* 50, сл. 49, М. В. Щепкина, op. cit., 81, Т. IX; J. Strzygowski, op. cit., 81, сл. 140; I. D. Stefanescu, op. cit., Т. XV.

[48] Н. Окуњев, *Матејич,* 104; J. Strzygowski, op. cit., 131, G. Millet, op. cit. Т. 151.

[49] *Мал православен молитвеник*, 52.

[50] В. Петковић, *Дечани,* 45, Т. CCXCVII; Л. Мирковић, *Марков манастир,* 50–51, сл. 50, I. D. Stefanescu, op. cit., Т. XV; J. Strzygowski, op. cit., 132.

[51] J. Strzygowski, op. cit., 81, сл. 141; М. В. Щепкина, op. cit., 81, Т. IX.

[52] *Мал православен молитвеник*, 53.

на композицијата, на престол без облегалка, седи Исус Христос Седржител, со десната рака благословува, а со левата држи свиток. Зачувана е само десната група на апостолите, предводени од Петар, кои, со подигнати раце, го слават Христос со химна. Сигнатурата и натписот повеќе не се препознаваат. Единствената позната илустрација на 10. кондак во ѕидното сликарство од XIV век, од Дечани, претставува варијанта којашто нема сличност со онаа од Перивлепта; во горниот дел на композицијата е насликана Богородица со Христос, која ја кади еден архијереј, следен од клерот, пејачи и др.[53] Примероците на 10. кондак во минијатурното сликарство, во Томиќевиот псалтир, во ракописот на Московската синодална библиотека 429 и во белградската копија на Минхенскиот псалтир[54] се поблиски до илустрацијата од Перивлепта, по тоа што во средината на композицијата е насликан Христос Седржител, но, во овие примероци, поворките што го слават се различни.

ЕДИНАЕСЕТТИ КОНДАК

Метафоричното обраќање кон Богородица во 11. икос „Како кандило светлоносно кое на помрачените им се јави...",[55] потешко добива соодветно сликарско и фигуративно решение. Во Перивлепта, група луѓе од народот, во хитони и химатиони, без нимбови, од темна пештера ја гледаат Богородица која стои, држејќи го Христос пред себе. Свеќата, меѓутоа, не била насликана. Во Дечани и во Матејче, покрај Богородица гори свеќа,[56] а во Томиќевиот псалтир таа со двете раце држи голема запалена свеќа,[57] додека во ракописот на Московската синодална библиотека 429 пред Богородица гори голема свеќа.[58] Слично на илуминаторите на Минхенскиот псалтир,[59] и уметниците на охридската Перивлепта, се труделе, литературната метафора, која Богородица ја идентификува со „кандило светлоносно", да ја транспонираат со сликарски средства. Затоа тие не поставуваат свеќа околу Богородица, туку неа ја сликаат како запалена светилка: со Христос пред себе, таа се појавува во широка рам-

[53] В. Петковић, *Дечани*, 46. Во Матејче е уништена, а во Марковиот манастир се гледаат само некои детали.
[54] М. В. Щепкина, op. cit., 81–82, T. LXI; J. Strzygowski, op. cit., 82, сл. 131, 143.
[55] *Мал православен молитвеник*, 53–54.
[56] В. Петковић, *Дечани*, 46; Н. Окуњев, *Матејич*, 104.
[57] М. В. Щепкина, op. cit., 82, T. LXII.
[58] Илустрацијата на оваа строфа од ракописот на Московската синодална библиотека 429 ни ја дава М. В. Щепкина, op. cit., 151.
[59] Зачувана во белградската копија на Минхенскиот псалтир, J. Strzygowski, op. cit., 82, сл. 144.



ка на едно поле со конусна форма, а целиот простор помеѓу неа и ова поле е насликано со црвена боја, т.е. со пламен на светилката, што завршува со шилест крај над главата на Богородица.

Во ѕидното сликарство од XIV век, претставата на 11. кондак „Откако посака милост да подари за долговите древни“,[60] е сосема зачувана само во Перивлепта; во Дечани е уништена, во Марковиот манастир премачкана, а во Матејче се распознава само делумно.[61] На нашиот примерок, Христос, насликан пред октогонална зграда на чиишто покриви се префрлени два велума, со раширени раце го кине Адамовиот хирограф, давајќи им така простување за старите долгови. Под свитокот што го кине, од двете страни се насликани по пет личности на различна возраст, без нимбови, облечени во хитони и химатиони; со подигнати раце, во проскинеза, му се молат на Христос. Судејќи според остатоците во Матејче, претставата на 11. кондак од оваа црква,[62] како и претставата од Минхенскиот псалтир,[63] заедно со охридскиот примерок, им припаѓаат на иста варијанта, додека во Томиќевиот псалтир оваа сцена е поинаку замислена: без Адамовиот хирограф, но со претстава на ангел, кој ја фрла во бездна главата на Ад.[64]

Текстот на оваа строфа, испишан во левиот агол на композицијата, целосно е уништен со дополнително провлечената греда, но зачувано е продолжението на текстот во десниот агол: ΑΠΟΔΗΜΟΥC ΤΗC ΑΥΤΟΥ ΧΑΡΙΤΟC Κ(αὶ) CΧΙCΑC ΤΟ ΧΕΙΡΟΓΡΑΦΟΝ.

Веднаш по сликата на 11. кондак, над вратата која од северниот трем води во нартексот, на широкото поле на горниот праг, во пет реда е испишан комплетниот текст на познатиот вовед во хим-

[60] *Мал православен молитвеник*, 54.

[61] Н. Окуњев, *Матејич*, 104.

[62] Ibid.

[63] J. Strzygowski, op. cit., 83, сл. 145 (белградската копија на Минхенскиот псалтир).

[64] М. В. Щепкина, op. cit., 82, T. LXII.



ВОВЕДНИОТ ТЕКСТ ВО ХИМНАТА НА „ИЗБРАНАТА ВОЈВОТКА“

ната на Акатистот „На Избраната војвотка“, што, колку што ни е познато, претставува единствен случај во илустрирањето на овој циклус.

Покрај первазот на вратата, од другата страна, е насликана последната сцена од пофалниот дел на Акатистот, илустрацијата на 12. икос „Опевајќи го породот Твој, сите ко жив храм Те фалиме...“.[65] Богородица со Христос пред себе седи на широк престол без странични потпирачи, додека облегалката зад неа е обвиткана со бела навезена материја. Христос, чиешто лице е уништено, со десната рака благословува, а во левата држи свиток. Во левиот дел од композицијата е насликан еден архијереј, свртен кон Богородица, кој во рацете, под фелонот, држи евангелие; зад овој архијереј се забележуваат само бели куполести шапки од другите фигури од оваа група. Од десната страна групата ја предводи еден свештеник, којшто, исто така, има бела, куполеста шапка. Сцената се развива пред октогонална градба од чиешто куполесто теме се спуштаат две навезени драперии. Над сликата се чита почетната реченица на 12. икос: ΨΑΛΛΟΝΤΕC COΥ ΤΟΝ ΤΟΚΟΝ (ἀνυ)ΜΝΟΥΜΕΝ CΕ ΠΑΝΤΕC ΩC ΕΜΨΥΧΟΝ ΝΑΟΝ Θ(εοτό)ΚΕ.

И другите примероци од 12. икос – во Дечани, во Матејче, во Томиќевиот псалтир, па и во белградската копија на Минхенскиот псалтир,[66] во основа ѝ припаѓаат на истата варијанта, реализирана

[65] *Мал православен молитвеник*, 54–55.

[66] В. Петковић, *Дечани*, 46, T. CCXLVIII; Н. Окуњев, *Матејич*, 104, сл. 19; М. В. Щепкина, op. cit., 82, T. LXIII; J. Strzygowski, op. cit., 83, сл. 146.

ДВАНАЕСЕТТИ
ИКОС
И ДВАНАЕСЕТТИ
КОНДАК





ДВАНАЕСЕТТИ ИКОС

во Перивлепта. Посложена е само композицијата во Марковиот манастир, каде што претставите на 12. икос и на 12. кондак се замислени како единствена целина, прикажувајќи ја службата на петтата недела од велигденските пости, кога, во присуство на владетели, се чита Акатистот.[67]

Илустрацијата на последната строфа на 12. кондак, „О севоспевана Мајко, Родителке на Словото...",[68] обраќањето кон Богородица со молитва за избавување од маките и напастите, во Перивлепта добила сосема исклучително решение. Богородица Оранта стои пред престол без облегалка; насликана е меѓу две групи фигури со куполести шапки, предводени со свеќоносци,[69] коишто држат свеќници со запалени свеќи. Заднината на композицијата ја покрива пурпурна навезена драперија, закачена на три потпирачи. Богородица е сигнирана: МНР ΘΥ. Над композицијата се распознава почетната реченица на 12. кондак: Ω ΠΑΝΥΜΝΗΤΕ ΜΗΤΕΡ (ἡ τεκοῦσα) ΤΟΝ ΠΑΝΤΩΝ ΑΓΙΩΝ ΑΓΙΩΤΑΤΟΝ ΛΟΓΟΝ.

На сите зачувани примероци на 12. кондак во ѕидното и во минијатурно сликарство од XIV век, централниот дел од композицијата го зазема иконата на Богородица Одигитрија,[70] којашто имала посебна улога во службата на петтата недела од велигденските пости, кога се извршувала свеченaта утринска молитва во присуство на царот.[71] Во Перивлепта, меѓутоа, сликајќи ја Богородица Оранта, мајсторите применуваат особено решение; во овој случај Богородица застапува „...од секоја напаст избави нè, и од секоја идна мака чувај нè...",[72] услишувајќи ги молитвите што ѝ се упатени во 12. кондак.

Сликарството на фасадните ѕидови на Перивлепта, разгледувано во рамките на сложените уметнички движења во Охрид во текот на средината и втората половина на XIV век, претставува прилично специфична тенденција. Декорацијата на Григориевата капела, според ликовниот карактер и сликарската постапка, е различна од Акатистот, кој во Перивлепта има единствена аналогија во иконата Воведението на Богородица, насликана од задната страна на храмовната икона.[73] Квалитетот на овој живопис, малку потценет,[74] и по конзервацијата не доаѓа до израз, поради оштетувањата,[75] како и поради наслојките прав коишто не се целосно отстранети.

[67] Л. Мирковић, *Марков манастир,* 53, сл. 52;. L. Myslivec, op. cit., 117.

[68] *Мал православен молитвеник*, 55.

[69] За типовите куполести, трироги и други капи во Акатистот сп. L. Myslivec, op. cit., 126; С. Радојчић, *Портрети српских владара у средњем веку,* 53–54. За свеќоносците сп. В. Ј. Ђурић, *Историјске композиције у српском сликарству средњега века и њихове књижевне паралеле,* Зборник радова Византолошког института, 10, Београд 1967, 146, заб. 117.



ДВАНАЕСЕТТИ КОНДАК

[70] В. Петковић, *Дечани,* 46, Т. CCXLVIII; Н. Окуњев, *Матејич,* 104, сл. 19; Л. Мирковић, *Марков манастир*, 53, сл. 52; М. В. Щепкина, op. cit., 82, Т. LXIII.

[71] J. Myslivec, op. cit. 117–118; С. Радојчић, *Портрети српских владара у средњем веку,* 53–54.

[72] *Мал православен молитвеник*, 55.

[73] В. Ј. Ђурић, *Иконе из Југославије*, 28, 79–8, Т. XXXIV.

[74] Ц. Грозданов, op. cit. 222.

[75] Поголемиот дел од овој живопис бил покриен со вар, додека горната зона била под таванот. Сликарството на Акатистот може поцелосно да се истражи само со посилно осветлување и навлажнување.

Оваа сликарска работилница не ги отвора патиштата кон новиот уметнички подем којшто веќе се забележува во некои современи или нешто подоцнежни сликарски целини надвор од Охрид, а нејзините дела во Охрид, заедно со фреските во некои помали цркви во градот, презентираат едно сфаќање, коешто прилично солидно ги продолжува традициите на зрелата уметност на Палеолозите.[76]

Уште порано, првото компаративно истражување на Акатистот покажа дека ниту еден циклус со оваа тема не претставува копија на некој друг,[77] што се потврдува и сега, со анализата на охридскиот Акатист. Разбирливо е што филозофските идеи или пофалното обраќање кон Богородица и Христос, ја поттикнуваат фантазијата на уметниците при фигуралното транспонирање да изградат колку што е можно поцелосна илустрација на текстот. Сепак, варијабилноста на деталите, а понекогаш и различно компонираните целини, не ја исклучуваат можноста за подлабоко согледување или групирање на илустрациите од овој циклус, според поширокитe идејни замисли на циклусите на сликите, особено на оние што не се во склопот на историскиот дел на Акатистот.

Претставата на охридскиот Акатист се карактеризира со висока теолошка ученост, со вонредно транспонирање на суштествените идеи, содржани или само сугерирани во строфите на догматскиот и на пофалниот дел од химната. Во пофалниот дел, каде што кондаците му се посветени на Христос, средината на композицијата ја претставува Исус Христос; наизменично, пак, во истиот дел, икосите ја фалат Богородица и таа, претставена сама или со малиот Христос пред себе, во зависност од текстот, е централна фигура на сликата, помеѓу поворки од едната и од другата страна.

Четирите сцени од догматскиот дел во Перивлепта се целосно проткаени со разработената идеја за инкарнација, што, според нашето мислење, може да се најде само уште во Марковиот манастир. Од друга страна, истите сцени, во минијатурното сликарство, особено во Минхенскиот и во Томиќевиот псалтир, се подложени на пoслободна и помалку догматска интерпретација. Во овие ракописи, каде што речиси сите сцени на Акатистот се сместени во жив, често наивно насликан пејзаж, две од четирите строфи на догмат-

[76] На карактеристиките на оваа работилница, авторот на овој прилог ќе се осврне во посебен труд за охридскиот живопис од XIV век.

[77] J. Myslivec, op. cit. 130.

скиот дел, 7. кондак и 8. кондак, се прикажани во рамките на Раѓањето на Христос; ист е случајот и со претставата на 7. кондак од ракописот на Московската синодална библ. 429.[78]

Првата сцена од догматскиот дел, Појавата на Создателот (7. икос), секако најтипична по својот догматски карактер, во Перивлепта, во Марковиот манастир и во Панагија τῶν Χαλκέων (покрај Сретението, единствено зачуваната сцена во оваа црква) целосно ја изразува основната идеја за вечното присуство на Создателот: тој првпат се појавува како Христос–Младенец. Спротивно на овие претстави, во ракописите на Московската синодална библиотека 429, и во Минхенскиот и во Томиќевиот псалтир, малиот Христос Богородица го држи пред себе, додека во Дечани и во Матејче е насликан само Христос Емануел, без Богородица, како „поумерено решение".

Две карактеристики на охридскиот Акатист – испишувањето на воведната строфа и сликањето на овој циклус на фасадниот ѕид на отворениот трем – предизвикуваат посебно внимание, и на нив посебно ќе се осврнеме.

Познато е дека за време на свеченото читање на Акатистот, неколкупати се пее воведниот дел (проемион) „На Избраната Војвотка",[79] единствената строфа којашто ја содржи алузијата за Богородичината заштита на византиската престолнина за време на нејзината опсада,[80] кога, во знак на благодарност, е испеан и текстот на Акатистот. Веќе спомнавме дека воведната строфа „На Избраната Војвотка" е испишана помеѓу илустрациите на 11. кондак и 12. икос, на широкото поле на горниот праг над вратата, која од северниот дел на тремот води во нартексот. Текстуалното воведување на проемионот меѓу илустрираните строфи претставува единствена појава меѓу зачуваните претстави на Акатистот од XIV век.

Нема никакво сомнение дека во Перивлепта се сретнуваме со посебна редакција во илустрирањето на овој циклус, со варијанта којашто ја опфатила и опсадата на Цариград, чијашто текстуална подлога ја носи токму строфата „На Избраната Војвотка". Меѓутоа, додека во Охрид е испуштена сцената која во испишаниот текст до-

[78] Спореди со претходното разгледување на овие сцени.

[79] Л. Мирковић, *Хеортологија*, Београд 1961, 156–158.

[80] A. Grabar, *Un graffite slave sur la façade d'une église de Bucovine,* Revue des études slaves, XXIII, Paris 1947, 90.

бива некаква замена, во црквата Св. Петар на островот Голем Град на Преспанското Езеро, опсадата на Цариград била насликана во рамките на Акатистот.[81] Ни се чини дека причините што во Перивлепта не е илустрирана сцената на опсадата треба да се бараат во тоа што на северниот фасаден ѕид на храмот воопшто немало повеќе простор во којшто, покрај другите слики од Акатистот, би се вклопила и претставата, која, судејќи според преспанскиот и подоцнежните романски примероци, барала поголема површина отколку илустрациите на неколку строфи заедно. Во колкава мера сликарите на Акатистот биле притеснети со просторот укажува и фактот дека и покрај стеснувањето на димензиите на сцените на северниот фасаден ѕид, илустрациите на првите три строфи морале да ги сместат на фасадниот ѕид на Григориевата капела.

+ ΤΗ ΥΠΕΡΜΑΧΩ ΣΤΡΑΤΗΓΩ ΤΑ ΝΙΚΗΤΗΡΙΑ· ΩΣ ΛΥΤΡΩΘΕΙΣΑ
ΤΩΝ ΔΕΙΝΩΝ, ΕΥΧΑΡΙΣΤΗΡΙΑ ΑΝΑΓΡΑΦΩ ΣΟΙ Η ΠΟΛΙΣ ΣΟΥ ΘΚΕ
ΑΛΛ' ΩΣ ΕΧΟΥΣΑ ΤΟ ΚΡΑΤΟΣ ΑΠΡΟΣΜΑΧΗΤΟΝ· ΕΚ ΠΑΝΤΟΙΩΝ
ΜΕ ΚΙΝΔΥΝΩΝ ΕΛΕΥΘΕΡΩΣΟΝ· ΙΝΑ ΚΡΑΖΩ ΣΟΙ :- ΧΑΙΡΕ
ΝΥΜΦΗ ΑΝΥΜΦΕΥΤΕ :—

КАЛК ОД ВОВЕДНАТА СТРОФА ОД ХИМНАТА НА „ИЗБРАНАТА ВОЈВОТКА"

Настојувањето на некаков начин (во Охрид текстуално, на Преспа преку илустрација), да се презентира строфата „На Избраната војвотка" во рамките на Акатистот, не е единствениот заеднички елемент на охридскиот и на преспанскиот циклус. Сцените на двата акатиста не кружат повеќе во ентериерот на црквата, во наосот или во нартексот, туку се насликани на фасадните ѕидови, во отворениот трем, што треба да се смета како навестување на појавата за надворешна декорација со извесна програма на насликани теми.

Дека сликарството на северниот, на западниот и на јужниот фасаден ѕид на Перивлепта во XIV век претставувало декорација на еден отворен трем, што кружел околу наосот и нартексот на црквата, е утврдено во текот на конзерваторските работи во 1960 година. При ископувањата под подот на денешната надворешна припрата, пронајдени се лежиштата на дрвените носачи на отворениот трем, а со симнувањето на дрвениот таван, што беше направено по уривањето на тремот и подигнувањето на надворешниот ѕид (што сега ја

[81] Б. Кнежевић, op. cit., 254–256, ск. 4.



ИСТОЧНА ФАСАДА, ЦРКВА СВ. БОГОРОДИЦА ПЕРИВЛЕПТА (СВ. КЛИМЕНТ)

формира на[дв]орешната припрата) можеле да се забележат и некои елементи на [п]окривната конструкција на стариот трем.[82]

И покр[ај] тоа што комплетната иконографска програма на фасадните ѕид[о]ви на охридскиот и особено на преспанскиот отворен трем не е д[о]волно позната, остатоците од живописот овозможуваат поставува[њ]е на некои дилеми. Акатистот, којшто се развива во двете надвишен[и] зони на северниот ѕид, претставата на Страшниот

[82] Д. Ќорнаков, op. cit, 92.

суд, којашто ја зафаќа површината на јужниот фасаден ѕид, од покривниот венец до цоклето, композициите од животот на св. Никола на источниот дел на ѕидот и на фасадниот ѕид на јужната капела (покрај Перивлепта),[83] како и сцените на Акатистот во петте надвишени зони со Опсадата на Цариград на поголемиот дел од јужниот фасаден ѕид на преспанската црква, со репертоарскиот избор и со начинот на концпирањето на ѕидните површини, содржат очигледни навестувања на фасадната декорација која ќе надвладее во молдавските споменици во четвртата и петтата деценија на XVI век.

Уште првиот извештај на Ѓ. Бошковиќ за реставрацијата на Пеќската патријаршија, каде што се соопштени откритијата на живописот во долниот дел на јужниот фасаден ѕид на Даниловата припрата и Богородичината црква,[84] го наведе А. Грабар во тоа да ги види почетоците на подоцнежната надворешна декорација на молдавските цркви, со укажување дека живописот во егзонартексите на Богородица Левишка, на охридската Св. Софија и во Сопоќани претставуваат определена етапа во извлекувањето на сликарството од внатрешноста на црквата на фасадните површини на ѕидовите.[85] Речиси во исто време се појави и првото укажување на претставата на Опсадата на Цариград во рамките на преспанскиот Акатист,[86] сцена којашто е вообичаена во акатистите на молдавските цркви, така што В. Греку во тоа виде уште една потврда за влијанието на српските и на македонските споменици врз појавата на фасадната декорација во Молдавија.[87] Така, покрај мислењата за иранско-ерменските, бугарските, трапезунтските и тиролските влијанија во настанувањето на молдавската надворешна декорација,[88] коишто тешко можеа да се бранат, аргументите за влијанието од Србија и од Македонија предизвикаа посебно внимание.

[83] Зачувани се само неколку досега необјавени сцени.

[84] Ђ. Бошковић, *Архитектонски извештаји*, Гласник српског научног друштва, XI, Скопље 1932, 214.

[85] A. Grabar, *L'origine des façades peintes des églises moldavies,* Mélanges offerts à Nikolas Jorga, Paris 1933, 379–382.

[86] Ђ. Бошковић, *Рад на проучавању и конзервацији средњевековних споменика,* Гласник СКА, XIII, Београд 1934, 310.

[87] V. Grecu, *Influențe sârbesti in vechea iconografie bisericeasca a Moldavei,* Codrul Cosminului, IX, Cernauți 1935, 235–242.

[88] S. Ulea, *Originea şi semnificația ideologica a picturii exteriore moldoveneşti,* Studi şi cercetari de istoria artei, 1, ed. Academiei R.P.R. (1963), 57–61.

Молдавските цркви од XVI век, особено оние од времето на Петру Рареш, со карактеристичната хоризонтална и вертикална поделба на насликаните фасадни ѕидови, со исликувањето на надворешните ѕидови на олтарите и со општата архитектонска диспозиција со карактеристични тремови и расчленувањето на сите ѕидови, претставуваат единствена стилска целина што, впрочем, никогаш не било доведувано под прашање. Дали, меѓутоа, системот на надворешната декорација на молдавските цркви може да се разгледува одвоено, надвор од широкиот круг на византиската уметничка сфера, како што на овој проблем му пристапува романскиот историчар на уметноста С. Улеа во својата подолга расправа за потеклото и идејното значење на сликарството на молдавските цркви?[89] Спомнувајќи дека во примерите што ги наведе А. Грабар, живописот се јавува главно само покрај западните влезни портали (Левишка, Сопоќани) или сосема фрагментарно (Пеќска патријаршија), не зафаќајќи поголеми фасадни површини и без аналогија со иконографско-идејната програма на молдавските цркви, С. Улеа речиси молкома преминува преку преспанската претстава на опсадата на Цариград, подвлекувајќи го само нејзиниот шематски карактер за разлика од реалистичките примери на опсадата во молдавските акатисти.[90]

Во земјите коишто влегуваат во кругот на византиското уметничко создавање, појавата на живописот на фасадните површини не била непозната,[91] додека во средновековна Србија, уште пред средината на XIV век, се забележува исликување на фасадни површини со орнаментални мотиви, коишто, во спомениците од Моравската школа, ќе бидат транспонирани во камен.[92] Тоа беше вонредно значаен процес, во кој, меѓу другото, се огледа и стремежот за создавање нови изгледи на фасадите, но не со сликање на фигурална фреско-декорација, карактеристична за молдавските цркви од третата и четвртата деценија на XVI век. По неодамнешната реконструкција на Акатистот во Преспа[93] и чистењето на фреските во тремот на

[89] S. Ulea, op. cit., 57–91.

[90] S. Ulea, op. cit., 59.

[91] Ђ. Бошковић, во својот приказ на расправата на Грабар за потеклото на фасадното сликарство во молдавските цркви (Старинар, трета серија, VIII–IX, Београд 1933/34, 333), наведува повеќе цркви со фасаден живопис; тој број сега би можел значително да се прошири.

[92] В. Ј. Ђурић, *Настанак градитељског стила Моравске школе*, Зборник за ликовне уметности, I, Нови Сад 1965, 35–36.

[93] Б. Кнежевић, op. cit., 254–256, ск. 4.

Перивлепта, можат да се истакнат карактеристики што претставуваат очигледно антиципирање на надворешната декорација и на иконографската програма на молдавските цркви од времето на Петру Рареш.

●

1. Сликарството на јужниот фасаден ѕид на црквата Св. Петар во Преспа, како и на северниот и на јужниот фасаден ѕид на Перивлепта се наоѓа во отворените тремови на овие цркви и се протега од покривниот венец до цоклето, покривајќи ја целата површина на ѕидовите. Ист бил случајот и со западниот фасаден ѕид на Перивлепта, којшто околу 1595 година добил нов слој малтер на кој е насликан Страшниот суд;[94] живописот на западната и на северната фасада на Преспа е уништен. Слично се насликани и фасадните површини на ѕидовите под тремовите и во молдавските цркви во: Хумор, Молдовица, Пробота, Баја, Арборе, Св. Ѓорѓи (Сучава), Балинешти, Рашка, Воронец и др.[95]

2. Освен циклусите на Акатистот од Охрид и Преспа, треба да се спомне дека на јужниот фасаден ѕид на Перивлепта е насликан и Страшниот суд, како и сцени од животот на св. Никола, коишто продолжуваат на фасадниот ѕид на јужната капела. Спомнатите сцени: Акатистот, Страшниот суд, Смртта на св. Никола покрај дрвото на Јесеј, претставуваат основна декорација на спомнатите молдавски цркви.[96]

3. Како што молдавските циклуси на Акатистот ја содржат сцената на опсадата на Цариград, неа ја содржи и преспанскиот циклус, додека во Охрид само е испишана строфата врз основа на која се илустрира Опсадата. Меѓутоа, во сите молдавски цркви, освен во Арборе, насликана е турската опсада на Цариград од 1453 година, што, секако, претставува ехо на современата политичка состојба во Молдавија во децениите на турскиот притисок.[97]

Молдавската фасадна декорација не е копија на фасадната декорација на црквите од Охрид и Преспа. Кога станува збор за спомнатите сличности, коишто се однесуваат на комплетното сликање на фасадните површини со повеќе или помалку ист избор на теми, станува јасно дека во одредена етапа од развојот на византиската уметност се манифестираат извесни појави, коишто, во живите текови на меѓусебното проникнување, како и во другите области на животот,[98] можеле да се слеат во новите текови на уметничките движења, вршејќи, така, влијание врз создавањето на нови уметнички целини.

[94] Д. Ќорнаков, op. cit, 92.

[95] I. D. Stefanescu, *L'evolution de la peinture religieuse en Bucovine et en Moldavie,* Paris 1929, 106–109, 126–127, 134, 141, 169.

[96] Ibid.

[97] S. Ulea, op. cit., 71–87.

[98] M. Lascaris, *Joachim, métropolite de Moldavie et les relations d'église moldave avec patriarcat de Peć et l'archeveché d'Achris au XV^{e} siècle,* Academie roumaine, Bulletin de la Section historique XIII, București 1927, 129–159. Авторот расправа за врските помеѓу Молдавската со Српската и Охридската црква, сп. Ив. Снѣгаровъ, *Историја на Охридската архиепископия,* том II, София 1932, 11–18. Интересен приказ за расправата на Ласкарис дава и Н. Радојчиќ, *Гласник Скопског научног друштва,* VII–VIII, Скопље 1930, 388–389, подвлекувајќи ја сложеноста и потребата за критичко преиспитување на односите на Молдавската црква со другите цркви, особено со Охридската и со Српската.

ILLUSTRATIONS DES HYMNES DE L'ACATHISTE DE LA VIERGE À L'ÉGLISE SAINTE-VIERGE-PERIVLEPTOS À OHRID

Résumé

Le cycle de l'Acathiste de la Vierge a été représenté sur le mur de la façade nord de l'église Sainte-Vierge-Perivleptos à Ohrid. Seules les trois premières scènes de l'Acathiste se trouvent sur le mur de la façade de la chapelle consacrée à saint Grégoire le Théologue et elles sont assez détériorées. A partir des documents sur la chapelle Saint-Grégoire, qui a été édifiée et couverte de peintures en 1364/65, et des portraits de Grégoire et de Vuk Branković (peints en même temps que le cycle de l'Acathiste sur le mur de la façade occidentale de la chapelle de Grégoire), l'auteur arrive à la conclusion que l'illustration de l'Acathiste a été terminée vers la fin de 1364 et au début de 1365.

Dans la partie supérieure du mur de la façade septentrionale, la représentation de l'Immaculée Conception (2^{e} Kondakos), avec la Vierge sur le trône au milieu de la composition et deux anges de chaque côté qui étendent la draperie derrière elle, a été bien conservée; les rayons de la lumière divine tombent, d'un fragment de ciel, sur la tête de la Vierge. Dans la même série de la partie historique de l'Acathiste, seules les compositions de la Visite de la Vierge à sainte Elisabeth (3^{e} Ikos), les Reproches de Joseph (3^{e} Ikos), et la Chandeleur (6^{e} Kondakos), ont été mieux conservées.

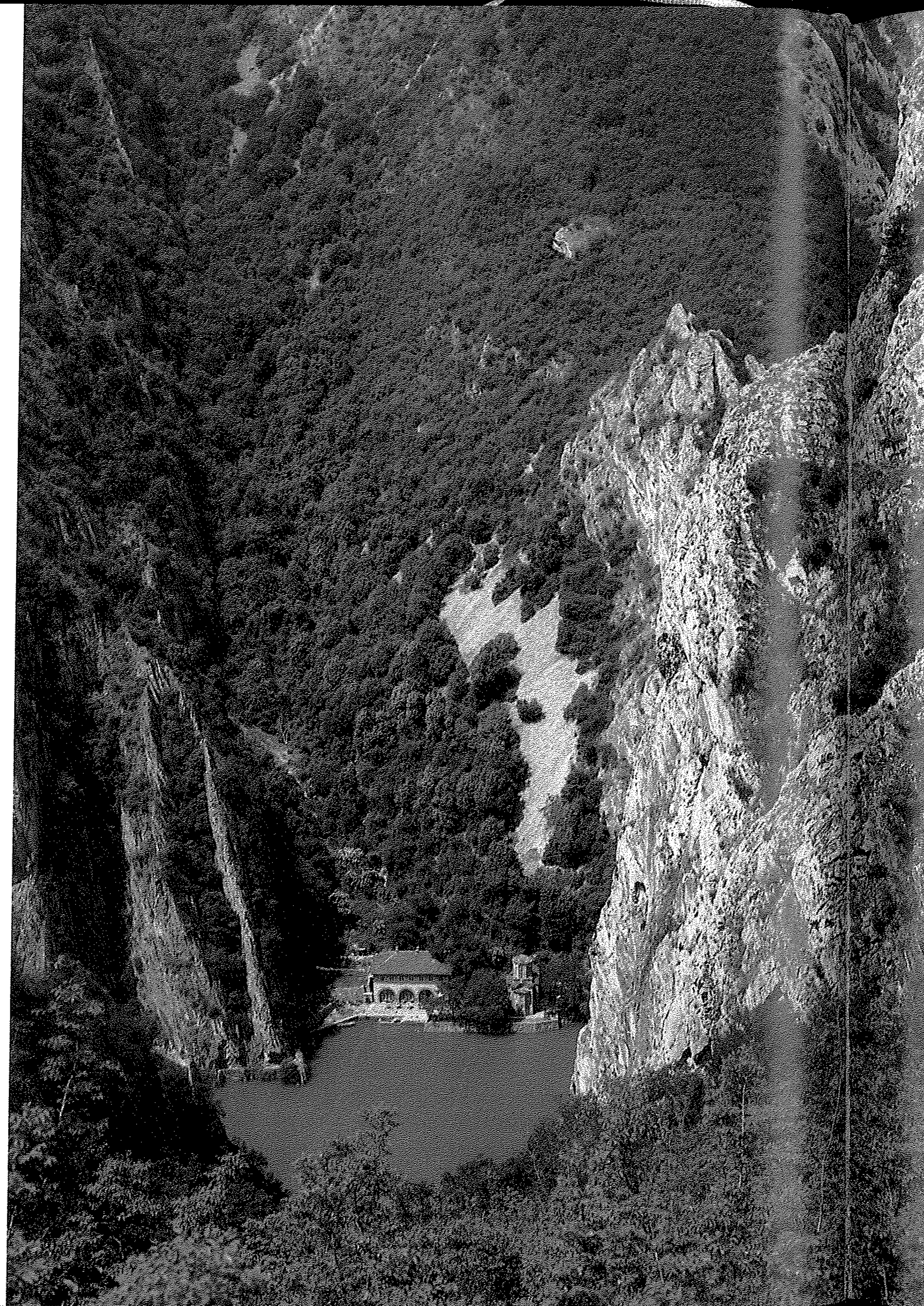
Dans la même zone supérieure se trouvent quatre scènes bien conservées de la partie dogmatique de l'Acathiste, très importantes pour l'étude des Acathistes illustrés. La représentation du 7^{e} Ikos, l'Apparition du Créateur, a été conçue de telle manière que le Christ y apparaît dans le ciel et se range parmi les empereurs de l'Ancien Testament, les apôtres et le haut clergé. Le 7^{e} Kondakos „En voyant l'extraordinaire nativité", avait eu une solution spécifique dans la Périvleptos: des processions, des deux côtés, s'approchent du trône de la Vierge à l'Enfant et admirent sa naissance, tandis que la scène du 8^{e} Ikos représente la double figure du Christ sur la terre et au ciel. Dans la scène du 8 ^{e} Kondakos, dans la partie supérieure de la composition, le Christ est adoré par deux chérubins, tandis que dans la partie inférieure deux processions d'anges s'approchent de lui et l'adorent.

Toutes les scènes à hauteur du rez-de-chaussée sur le mur de la façade (sauf la dernière) ont trait à la louange de l'Acathiste. La première scène représente l'étonnement des orateurs païens devant la Vierge qui a enfanté le Christ, l'un des orateurs tient une boîte contenant des écrits païens. La scène suivante, la Venue du Créateur (9^{e} Kondakos) représente le Christ descendant, suivi des anges. Tandis que la scène de 10^{e} Ikos a été complètement détruite, la représentation du 10^{e} Kondakos „Louanges à Toi" laisse deviner le Christ Tout-Puissant sur son trône, célébré par un groupe d'apôtres. La Vierge, «flamme porteuse de lumière" (11^{e} Ikos) avait été illustrée spécifiquement dans l'église Sainte-Vierge-Perivleptos: la Vierge à l'Enfant Jésus est placée dans un vaste espace en forme de cône, représentant la pointe de la flamme d'une lampe allumée. Dans la représentation du 11^{e} Kondakos le Christ déchire le manuscrit d'Adam, et dans un coin du tableau le peuple lui adresse des prières.

Hormis la scène du 11^{e} Kondakos, sur le dessus de la porte qui mène du portique au narthex se trouve inscrit le texte intégral de l'introït dans les hymnes de l'Acathiste „Vozbranoj Vojvodje".

Les dernières scènes du cycle, le 12^{e} Ikos et le 12^{e} Kondakos à Sainte-Vierge-Perivleptos sont, de même, tout à fait spécifiques par rapport aux illustrations des mêmes hymnes dans l'art byzantin. Dans la première, la Vierge avec le Christ sur le trône, dans la seconde, la Vierge en prières, entourée de prêtres, de lecteurs de chantres, de porteurs de cierges (dans le 12^{e} Kondakos), tout en omettant les solutions picturales connues de l'icône de la Vierge Hodigitria.

L'auteur compare chaque scène conservée de l'église Sainte-Vierge-Perivleptos aux mêmes illustrations du XIV^{e} et du début du XV^{e} siècles dans l'art byzantin, et il arrive à la conclusion qu'aucun exemplaire ne comporte une répétition de la composition, bien que tous aient été illustrés d'après un seul et même texte. Par son inspiration théologique profonde, l'Acathiste d'Ohrid est le plus proche de celui du monastère de Marko, tandis que les copies de la composition se retrouvent dans les psautiers de Tomić et de Munich. La partie dogmatique de l'Acathiste d'Ohrid se range parmi les illustrations les plus complexes de ce cycle. Après cette partie, les louanges de l'Acathiste, où les Kondakos sont dédiés au Christ et les Ikos à la Vierge, sont illustrées de sorte que, dans les scènes, la Vierge et le Christ occupent la partie centrale de la composition. A Ohrid, pour la première fois dans le cadre de ce cycle, on a inséré le texte de l'introït «Vozbranoj Vojvodje", servant de base littéraire à la représentation de la scène du Siège de Constantinople. Cette scène du XIV^{e} siècle a été peinte à Prespa, dans le cadre de l'Acathiste, sur le mur de la façade méridionale de l'église Saint-Pierre. La peinture murale à Ohrid et à Prespa, ainsi que les ressemblances du répertoire pictural (dans l'église Sainte-Vierge-Perivleptos d'Ohrid: l'Acathiste, le Jugement dernier, la mort de saint Nicolas), avec la peinture pariétale des églises médiévales, surtout celle de l'époque de Petru Rares, ne sauraient être considérées comme sporadiques et isolément. Outre la spécificité de la peinture murale moldave, le fait qu'à Ohrid et à Prespa l'Acathiste a été peint, comprenant la représentation du Siège de Constantinople, confirme encore une fois que la peinture roumaine de la première moitié du XVI^{e} siècle ne saurait être étudiée isolément, en dehors du contexte de l'évolution précédente dans l'art byzantin.



МАНАСТИР СВ. АНДРЕЈА МАТКА, ВО БЛИЗИНА НА СКОПЈЕ

МИТРОПОЛИТ ЈОВАН ЗОГРАФ И ЕПИСКОП ГРИГОРИЈ I – АРХИЈЕРЕИ НА ЕПАРХИЈАТА НА ПЕЛАГОНИЈА И ПРИЛЕП

Митрополит Јован и епископ Григориј I се двајца архијереи кои се издигнуваат во Пелагониската епархија: првиот во ликовната уметност, вториот со јазичниот и книжевниот придонес. Во епархијата со која раководеле тие се пројавуваат во доменот на уметноста и културата и надвор од Охридската архиепископија, барем во времето во кое живееле и создавале. Дејноста на митрополит Јован е повеќекратно анализирана и проучувана. За јазично-преведувачката активност на епископ Григориј I постои значајна монографија, дело на акад. Петар Хр. Илиевски, кое зазема високо место во неговиот опус, но има и пошироко значење за јазикот кај Јужните Словени, особено кај Македонците. Во оваа драгоцена книга, разрешени се многу прашања и на хронологијата и на преводот на Крнинскиот дамаскин, со кои се искажува неговата јазична култура и влијанието на говорниот македонски јазик од особено значење за неговата примена и еволуција во однос на старословенскиот.[1] Овој прилог му го посветуваме на акад. Петар Хр. Илиевски, поради неговиот исклучителен придонес во изучувањето на епископ Григориј Пелагониски.

Сакаме да ги решаваме прашањата сврзани со архијерејскиот степен на епархијата и титулите на Јован Зограф и Григориј I; тие се разгледувани, но нам ни се чини недоволно расветлени, особено за Јован Зограф и неговата епархија.

Најупатениот проучувач на Охридската архиепископија, Иван Снегаров, истакнува дека Јован Зограф е скопски митрополит. Тој

[1] П. Хр. Илиевски, *Крнински дамаскин*, Скопје 1972, passim. За прашањата за Крнинскиот дамаскин со нови набљудувања на оваа проблематика, акад. П. Хр. Илиевски пишува и во *Традиција и иновации (во македонските црковнословенски книжевни споменици од турскиот период)*, Скопје 2005, 83–254.

ИСУС ХРИСТОС СПАСИТЕЛ И ЖИВОТОДАВЕЦ, ИКОНА, РАБОТИЛНИЦА НА ЗОГРАФОТ МИТРОПОЛИТ ЈОВАН, ЦРКВА ПРЕОБРАЖЕНИЕ, МАНАСТИР ЗРЗЕ

добро знае дека Пелагонија до пред крајот на XVI век била епископија и не гледа причина во него да побара еден пелагониски митрополит, уште повеќе кога знае дека тој ја зографисал црквата Св. Андреја (Андреаш) во 1388/89 г. на Треска, во близина на Скопје.[2] Нешто подоцна и Р. Груиќ, познавач на Скопската епархија, се осврнува на црквата Св. Андреја и на Јован Зограф (и на неговиот соработник монахот Григориј I), но не го става на листата на скопски, ниту на пелагониски владици.[3] Избегнувањето да му се определи епархијата сè уште трае. В. Ј. Ѓуриќ пишува дека е многу веројатно и може да се претпостави дека Јовановиот трон бил во Прилеп и дека тој како митрополит се искачил на скалите на највисоките српски црковни достоинственици.[4]

Јован Зограф не бил скопски митрополит. Во времето кога тој ја сликал иконата на Исус Христос Спасител и Животодавец за манастирската црква Св. Спас во Зрзе, Прилепско (1393/4 г.),[5] скопски митрополит е Матеј, за кого постојат вести од 1393 г., па сè до неговата

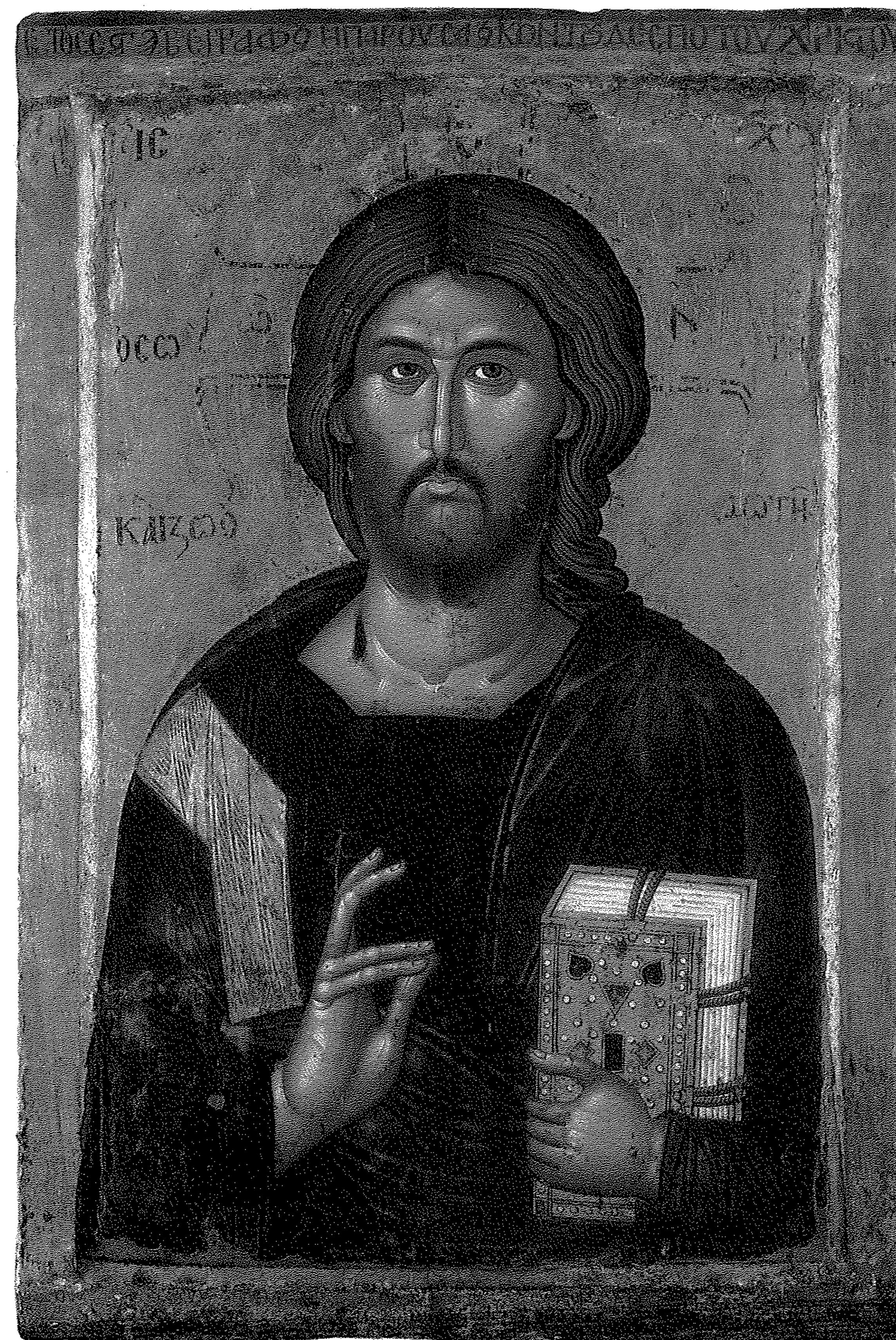
[2] И. Снегаров, *История на Охридската архиепископия*, том I, София 1995, 343. Целосна монографија за црквата Св. Андреја на Матка во која е содржана и целата постара литература за споменикот објави J. Prolović, *Die Kirche des Heiligen Andreas an der Treska*, Wien 1997, passim.

[3] Рад. М. Грујић, *Скопска митрополија*, Споменица српско-православног саборног храма свете Богородице у Скопљу, Скопље 1935, 166–167.

[4] В. Ј. Ђурић, *Радионица митрополита Јована Зографа*, Зограф 3, Београд 1969, 21.

Од големо значење е еден извор, а тоа е Празничниот минеј од Народната библиотека во Белград, што изгорел на 6.IV 1941 г., во кој има записи со спомнување на митрополитот Пелагониски. Тој е објавен од Ѓ. Сп. Радоичиќ, *Белешки на „грешниот“ Равул од времето на крал Волкашин (1365–1371)*, Гласник на ИНИ, 1, Скопје 1966, 165–170. Празничниот минеј бил препишан од Равул, Торн и Стефан во времето на Крал Марко меѓу 1371–95 г. Равул, како што истакнува Ѓ. Сп. Радојичиќ, заедно со Владимир Граматик препишал и еден Пролог со кондакар, кој сега се наоѓа во збирката на А. П. Хлудов во Москва. Во него се спомнува и охридски архиепископ, но не се наведува неговото име. За овие ракописи сп. уште Ђ. Сп. Радојичић, *Савременици Краљевића Марка и њихови записи, 1. Рукопис из доба Краљевића Марка*, Зборник Матице српске за књижевност и језик, VI–VII, Нови Сад, 1958–1959, 36–40. За записот во Празничниот минеј в. уште С. Матић, *Опис рукописа Народне библиотеке*, Београд 1952, 17; М. Теодоровић-Шакота, *Инвентар рукописних књига Дечанске библиотеке*, Саопштења Завода за заштиту и научно проучавање споменика културе НР Србије, I, Београд 1956, 200–201. За спомнувањето на охридскиот архиепископ в. Љб. Стојановић, *Записи и натписи*, IV, Београд 1923, 18–19.

[5] За иконата на Исус Христос Спасител и Животодавец пишувано е многу. Најнова библиографија донесува В. Поповска-Коробар, *Икони од Музејот на Македонија*, Скопје 2004, 210–211, со издржани коментари.



ИСУС ХРИСТОС СПАСИТЕЛ И ЖИВОТОДАВЕЦ, ДЕТАЉ,
РАБОТИЛНИЦА НА ЗОГРАФОТ МИТРОПОЛИТ ЈОВАН,
ЦРКВА ПРЕОБРАЖЕНИЕ,
МАНАСТИР ЗРЗЕ



смрт на 11 јануари 1428 г.[6] Архијерејот на Скопје има митрополитски ранг по 1346 г., па дури и степен на архиепископ во однос на нему потчинетите епископи.[7] Тој степен на хиерархијата не бил смалуван. Интересно е дека првпат името Матеј го среќаваме на мермерниот кршталник од Марковиот манастир со 1393 г. издлабен на мраморот. Според тоа, Матеј и Јован Зограф во исто време имаат звање на митрополити.



АПОСТОЛ МАРКО, ЦРКВА СВ. АНДРЕЈА, МАТКА

Каков е државниот статус на Скопје во тоа време? Скопје е под османлиска власт. Градот го заземаат Турците кон крајот на 1391 г. од Вук Бранковиќ, кој претходно, во годините по Маричката битка, секако пред 1377 г., го запоседнал за време на кризата на Крал Марко, по смртта на Волкашин и Углеша.[8] Меѓутоа, териториите во Скопско, надвор од градот, во времето на Вук Бранковиќ ги држел Крал Марко, што се потврдува со зографисувањето на Марковиот манастир (Св. Димитриј) во 1376/7 г.[9] и со подигањето на Св. Андреја од брат му на Марко – Андрејаш во 1388/89 г. со живописот на митрополит Јован. И двата споменика се во околината на Скопје. Времето на украсувањето на

[6] Л. Мирковић, *Још нешто из Маркова манастира код Скопља*, Гласник Скопског научног друштва, I, Скопље 1925, 301–302.

[7] Рад. М. Грујић, op. cit., 100–102.

[8] М. Динић, *Области Бранковића*, Прилози за КЈИФ, XXVI/1–2, Београд 1960, passim. За заземањето на Скопје од Турците в. Д. Бојаниќ-Лукач, *Како Турците го презеле Скопје (1391)*, Зборник на Музејот на град Скопје, II–III, Скопје 1965/6, 5–17.

[9] Ц. Грозданов и Г. Суботић, *Црква светог Ђорђа у Речици код Охрида*, Зограф 12, Београд 1981, 73, каде што се соопштени и сите други претходни читања на ктиторскиот натпис од Марковиот манастир.



МОЛИТВА НА БОГОРОДИЦА, ЦРКВА СВ. АНДРЕЈА, МАТКА

Марковиот манастир се совпаѓа со дефинитивното приклучување на Вук Бранковиќ кон сојузот на феудалците што се групираат околу кнез Лазар, додека овој суверен ги истакнува своите претензии за наследник на династијата Немањиќи.[10] Тоа е причина што во живописот на Марковиот манастир не се претставуваат портрети на светците на Немањиќските светци – пред сè на св. Симеон Немања и св. Сава. Поточно, во овој ансамбл се најавува владеењето на

[10] В. Мошин, *Самодржавни Стефан кнез Лазар и традиција немањићког суверенитета од Марице до Косова, О кнезу Лазару*, Београд 1975, 13–43.

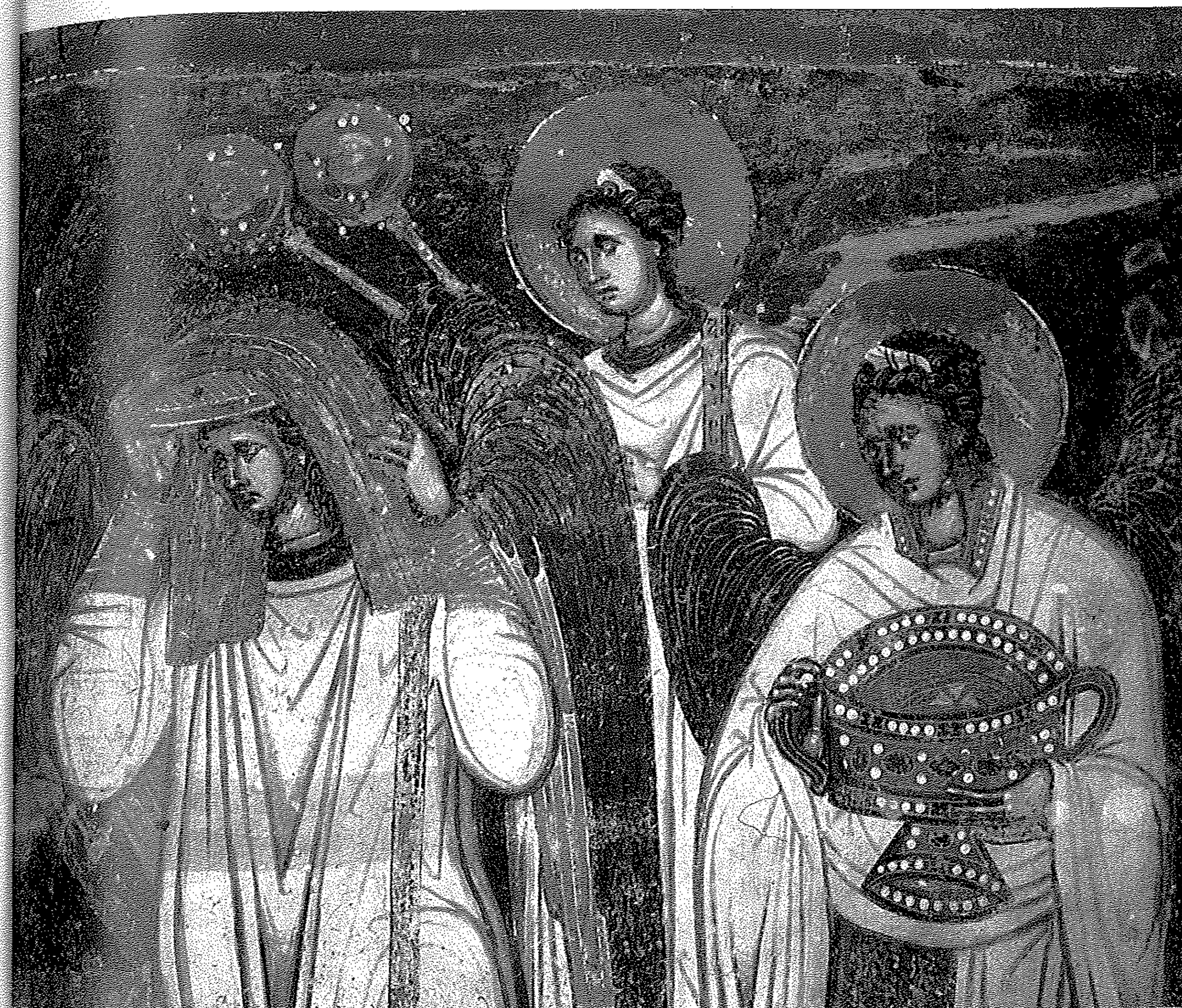


СВ. ДИМИТРИЈА, ЦРКВА СВ. АНДРЕЈА, МАТКА

династијата на Мрњавчевиќи, а со тоа, мислиме, и напуштањето на јурисдикцијата на Пеќската патријаршија врз државата на Марко.

Познато е дека во времето на Косовската битка, значи непосредно по сликањето на фреските во Св. Андреја на Матка, нивниот ктитор – Марковиот брат Андрејаш и четвртиот син на Волкашин – Димитар (Митраш), побарале заштита од унгарскиот крал Сигизмунд и ја напуштиле Македонија.[11] Овие настани се случувале по

[11] М. Орбин, *Краљевсшво Словена*, Београд 1968, коментари и извори: Сима Ћирковић, в. регистар, 456; С. Ћирковић, *Поклаg Краља Вукашина*, Зборник Филозофског факултета, XIV/1, Београд 1979, 153–163; А. Фостиков, *О Димишру краљевићу*, Историјски часопис, XLIX (2002), Београд 2003, 47–65.



АНГЕЛИ ОД ВЕЛИКИОТ ВХОД, ОЛТАР, ЦРКВА СВ. АНДРЕЈА, МАТКА

смртта на цар Урош (крајот на 1371 г.) и по смртта на Душановата сопруга, царицата Елена (1374 г.), која се сметала дека е носител на суверенитетот на својот сопруг, царот Душан.[12]

Се цени дека Крал Марко станал турски вазал по падот на Битола и Прилеп во 1385 или 1386 г.[13] По Косовската битка во 1389 г., и Србија морала да прифати вазален однос спрема суверенот –

[12] В. Мошин, op. cit., 34.

[13] Ц. Грозданов, *Маричкаша бишка, вазалишешош на Крал Марко (Марко Крале) и живоӣисош на Марковиош манасшир*, Предавања на XXIV меѓународен семинар за македонски јазик, литература и култура, Охрид 1991, 117–121. Авторот посебно укажува на проучувањата на опсадата на Битола и Прилеп од акад. А. Матковски и проф. д-р А. Стојановски.


ТАЈНАТА ВЕЧЕРА, ЦРКВА СВ. АНДРЕЈА, МАТКА

османлискиот султан. Се знае дека Охридската архиепископија брзо се легализирала во турската држава, па дури и дека нејзе ѝ е дадена црковната власт над епархиите што им припаѓале на соседните помесни цркви.[14]

Од грамотите на крал Стефан Душан на манастирот Трескавец, сознаваме дека во Пелагониската епархија била респектирана власта на Охрид.[15] Ние можеме само да претпоставиме дека подигнувањето на митрополитски ранг на епархијата на Пелагонија се случило кон крајот на владеењето на Волкашин или во времето на Крал Марко. На ова укажуваме не само затоа што И. Руварац[16] и Л. Мирковиќ[17] црковната власт на Волкашин и Марко ја поврзуваат со Охрид, туку затоа што настапило и политичко раздвојување со кнез

[14] Рад. М. Грујић, op. cit., 190–192.
[15] И. Снегаров, op. cit., 316–325; Ц. Грозданов, *Охридско̄то ѕидно сликарс̄тво од XIV век*, Охрид 1980, 13–15.
[16] И. Руварац, *О кнезу Лазару*, Нови Сад 1887, 140.
[17] Л. Мирковић, *Мрњавчевићи*, Старинар III, Београд 1925, 22.

Лазар, којшто бил фаворизиран од Пеќската патријаршија. Во исто време, во фазите на помирувањето на Српската црква со Вселенската патријаршија, односите на Охрид со Цариград биле регуларни.[18] Необичноста на појавата на рангот на митрополија во рамките на Охридската црква е сложено прашање. Можеме да помислиме дека Крал Марко сакал да има во Прилеп свој духовен старешина со повисок ранг. Непосредно пред Маричката битка, Охридската црква се залагала за создавање сојуз на сите воено-политички и други сили во борбата против Османлиите. Се помислувало и на оженување на Крал Марко со (непозната) кандидатка од византискиот двор, во времето додека царот Јован V Палеолог, на долгиот пат во европските средини, барал помош против Османлиите.[19] Помирувањето меѓу Пеќската црква и Вселенската патријаршија настапило дефинитивно дури во 1374 г.[20] Од тоа време зачувани се инсерти и од писмените контакти на цариградскиот патријарх и охридскиот архиепископ Григориј II.[21] Впрочем, тоа се општите околности, кога Григориј II бил многу влијателен и во Углешиното деспотство во Сер.[22] Тоа е најверојатно периодот кога Јован ја презел катедрата во Прилеп, како средиште на Марковата држава, со звањето митрополит. За тој чин не постојат конкретни историски извори. На оваа претпоставка нѐ наведуваат и податоците дека во 70-тите години на XIV век со Охрид владеел Андреја Гропа, којшто бил во сродство со Мрњавчевиќите, но во исто време тој соработувал и со други феудални господари, пред сѐ со родот на Музаки, па и со родот на Балша, коишто имале повремени судири со Крал Марко. Во една етапа, во Охрид се јавува како ктитор на Светиклиментовиот манастир Карло Топија,[23] но неговата позиција во архиепископскиот град не е доволно јасна. Ние само претпоставуваме дека Пелагониската митрополија била субординирана на Охридската црква, со оглед на ефемерноста на власта на феудалните господари – современици на Крал Марко во овој период.

[18] Ц. Грозданов, op. cit., 19.
[19] В. монографијата на Р. Радић, *Време Јована V Палеолоīа*, Београд, 1993, passim.
[20] Д. Богдановић, *Измирење срūске и визанūијске цркве*, О кнезу Лазару, Београд 1975, 81–91.
[21] Ц. Грозданов, op. cit., 19.
[22] Г. Острогорски, *Серска облас̄ш ūосле Душанове смрūи*, Београд 1965, 131, бел. 18.
[23] Ц. Грозданов, op. cit., 21–22.

Потврда за постоењето на Пелагониската епархија како митрополија, наоѓаме и во изворите од XV век. Во средината на XV век се јавува името на Давид Хорисен во ктиторскиот натпис на црквата Св. пророк Илија во Долгаец, Прилепско. Во завршниот дел на овој натпис, што го објави акад. Г. Суботиќ, стои дека црквата е зографисана во 1454/5 г. во време на „влад(ь)ствоѹюща прѣѡсвещтенаг(о) Давида Хорисен(а)“.[24] Неговото име го забележа М. Соколовски во Опширниот пописен дефтер од 1467–68 г. со звањето митрополит. Од овој извор сознаваме и дека тој ги имал во сопственост манастирите Трескавец и Архангел, а исто така и црквата Продром.[25]

Според проучувањата на Б. Бабиќ, црквата Св. Јован Претеча – Продром, всушност, била катедрален храм на епархијата (митрополијата) со седиште во Прилеп.[26] Овие податоци се и последни вести кои говорат дека во првиот век на турското владеење оваа епархија сè уште имала ранг на митрополија.

Може да се каже дека Јован Зограф примил монашки завет уште околу 1370 г. и дека ја напуштил епархијата во последните години на XIV век, приближно во времето на смртта на Крал Марко и смртта на Бајазит (1402 г.).[27] Во врска со заминувањето на митрополит Јован Зограф надвор од Македонија, мора да го спомнеме и фактот дека Андрејаш во пролетта на 1393 г., заедно со својот брат Дмитар, исто така го напуштил својот феудален посед јужно од Скопје и долината на Треска. Најверојатно заминал во Унгарија. Се знае дека во јули 1394 г. Андрејаш и Дмитар престојувале во Дубровник.[28] Со заминувањето на Андрејаш, само околу четири години по зографисувањето на црквата Св. Андреја, митрополит Јован загубил уште една значајна потпора во својата епархија. Што се однесува до најмладиот син на Волкашин, Иваниш, за него се губат сите вести по 1385 г., кога се одиграла битката на Саурското Поле.[29] Меѓу благородниците што за-

[24] Г. Суботић, *Охридска сликарска школа XV века*, Београд 1980, 52–53.

[25] М. Соколовски, *Личниште имиња и називиште на населениште месша и други месносши во Велешкаша и Прилейскаша нахија во вшораша йоловина на XV век*, Македонски јазик, XVI, Скопје 1965, 173, 182.

[26] Б. Бабић, *Нова сазнања о црквама средњевековноī Прилейа*, Зборник Светозара Радојчића, Београд 1969, 12.

[27] З. Расолкоска-Николовска, *Исшоријашош на манасширош Зрзе низ нашйисиште и зайисиште од XIV до XIX век*, Зборник на Археолошкиот музеј, IV–V, Скопје 1966, 77–93; В. J. Ђурић, *Радионица мишройолиша Јована Зоīрафа*, 21–22.

[28] С. Ћирковић, *Поклад Краља Вукашина*, 153–163.

[29] М. Орбин, op. cit., в. регистар, 446.

гинале во оваа битка, Иваниш секако бил заедно со Балша II, споделувајќи ја судбината со овој зетски династ. Од Волкашиновите синови најдолго се одржал Дмитар, којшто ја продолжил својата кариера во Унгарија кај кралот Сигизмунд (Жигмунд). Тој последен пат како жив се спомнува во јуни 1407 г., додека во 1410 г. бил покојник, а подоцна М. Орбин пишува дека тој загинал во борба со Турците.[30]

Проучувачите на сликарството на митрополит Јован Зограф со право сметаат дека тој уметнички е образован во голем сликарски центар, најверојатно Цариград. Во фреските на Андрејаш се чувствуваат влијанија од раниот палеологовски стил и ликовни насоки од зрелиот стил на Палеолозите, како и од движењата што настапија по средината на XIV век.[31] С. Радојчиќ за фреските во Андрејаш пишува како за сликарство искусно и уморно, свечено и немоќно, со ладна отменост. Тој смета дека е тоа сликарство на сиво-сини тонови и меки сенки.[32] Со тоа се антиципира животот на облиците во клучните споменици на подоцнежното моравско сликарство.

Високото ниво на Јовановото сликарство и неговите карактеристики ги сметаме за нова појава во уметноста на македонскиот простор кон крајот на XIV век. Спомнатите белези што живеат во него се забележуваат во повеќе споменици на византискиот стил, па затоа и се чини дека Јован ги сублимирал актуелните теченија коишто не можат да произлегуваат само од другите споменици во Македонија. Тој не само што го најавува настапот на моравското сликарство (за кое В. Ј. Ѓуриќ смета дека има солунско потекло),[33]

[30] М. Орбин, op. cit., в. регистар, 446; А. Фостиков, op. cit., 47–65.

[31] В. J. Ђурић, *Радионица мишройолиша Јована Зоīрафа*, passim; J. Prolović, op. cit., 45–51.

[32] С. Радојчић, *Мајсшори сшароī срйскоī сликарсшва*, Београд 1955, 43; Id., *Сшаро срйско сликарсшво*, Београд 1966, 166–168.

[33] В. J. Ђурић, *Солунско йорекло ресавскоī живойиса*, Зборник радова Византолошког института, VI, Београд 1960, 111–128; Id., *Фреске црквице св. Бесребреника десйоша Јована Уīљеше у Ваšойеду и њихов значај за исйишивање солунскоī йорекла ресавскоī живойиса*, Зборник радова Византолошког института, VII, Београд 1961, 125–138. На истата проблематика проф. д-р Ѓуриќ се навраќа многу подоцна, проширувајќи ги своите согледувања со нови споменици од Грција, почнувајќи од Св. Апостоли во Солун, во кои ги насетува подоцнежните појави во моравските споменици. Дури се укажува и на делата на зографот Јосиф Хурис од XVI век, и тоа на неговите фрески во манастирот Св. Неофит во Пафос од 1544 г., в. В. J. Ђурић, *Исшориоīрафско-мемоарска белешка о умешничком йореклу ресавских сликара, Манасшир Ресава, исшорија и умешносш*, Деспотовац 1995, 25–36.

туку исто така во себе ги содржи и класицистичките белези на претходниот период и на неговите современици.[34] Очигледно е дека Јован Зограф го познавал „плурализмот“ на движењата во византиската уметност од втората половина на XIV век, во кои се следат и класицистички елементи, но и стремеж кон екстатичност, потоа кон експресија со деформирање на лицата на главите на светците.[35] Меѓутоа, тој е на суштествено повисоко ниво од неговите современици во Македонија, па и во соседните земји кои работеле на други споменици. Можеме да кажеме дека, всушност, класицистичката „матрица“ е најизразена кај Јован Зограф, на која тој ѝ дава една своја посебна мека сензитивност, „рокајност“.

Опсервациите врз делото на митрополитот Јован Зограф, и покрај неговата класицистичка појдовна точка, покажуваат дека во одредена мера и тој бил отворен кон новите смирувачки „декоративни“ тенденции во еволуцијата на стилот на византиската уметност, коишто ќе настапат во повеќе земји на источно-христијанската екумена.

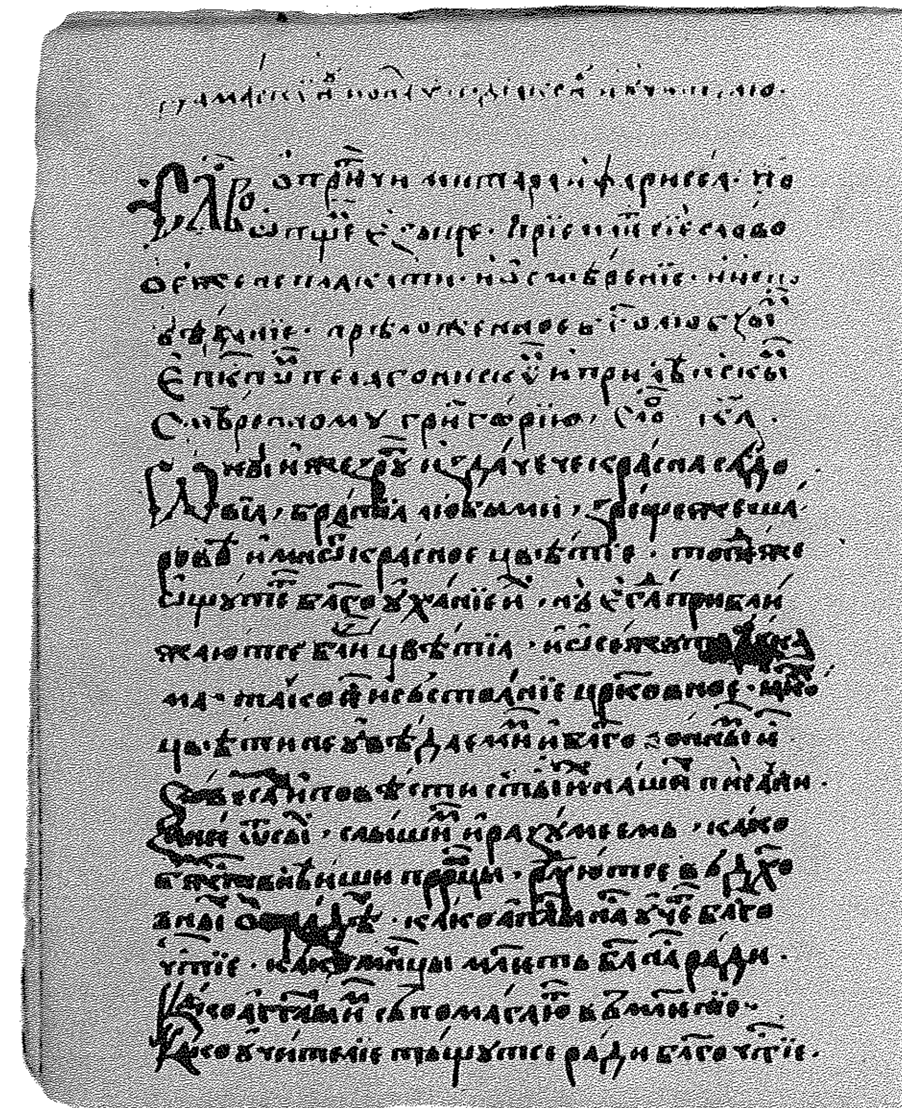
●

Втора маркантна личност од Пелагониската епархија, но во доменот на јазикот и, конкретно, во преведувањето од грчки на црковно-словенски јазик со многу македонизми од говорниот јазик, е „епископот на Пелагонија и Прилеп, смерниот Григориј“. Во поранешните етапи на проучувањето на историјата на Охридската архиепископија, дејноста на оваа личност во хронолошки поглед не беше сосема одредена. Сепак, во поново време, интересот за овој архијереј значително се зголеми, кога беше констатирано дека тој бил главниот преведувач на грчкиот проповедник од XVI век, Дамаскин Студит, а неговите дела се именуваат како *дамаскини*. Првото печатено издание на проповедите на Дамаскин Студит на грчки јазик потекнува од 1557/58 г., а печатено е во Венеција. Акад. Петар Хр. Илиевски реализира најкомплетна студија за преводите на Дамаскин Студит од лингвистички аспект и сосема точно утврди дека тие настанале меѓу 1562–1570 г., работејќи со примерокот на

[34] В. Ј. Ђурић, *Радионица митрополита Јована Зографа*, passim; J. Prolović, op. cit., 45–51; В. Поповска-Коробар, op. cit., 210–211.

[35] В. Ј. Ђурић, *Марков манастир – Охрид*, Зборник за ликовне уметности, 8, Нови Сад 1972, 152–156; Ц. Грозданов, op. cit., 178–180.

[36] П. Хр. Илиевски, *Крнински Дамаскин*, 31–36.

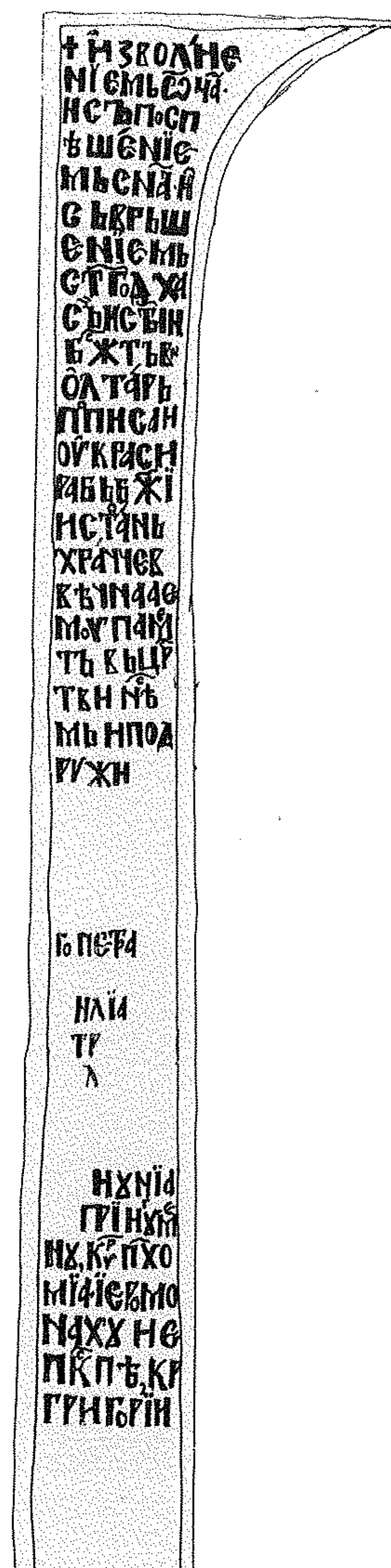


ФРАГМЕНТ 16. РКП. БР. 50 НА СЕВАСТЈАНОВАТА ЗБИРКА СО ПОЧЕТОК НА 21. СЛОВО, КАДЕ ШТО СЕ СПОМНУВА ПРЕВЕДУВАЧОТ ЕПИСКОП ГРИГОРИЈ ПЕЛАГОНИСКИ

ракописот на дамаскинот пронајден во манастирот Пречиста Кичевска, поточно во светилиштето на локалитетот којшто е познат како Крнино.[36] Како што веќе спомнавме, темелната студија за Крнинскиот дамаскин, во која се инкорпорирани и сите поранешни сознанија за Словата на Дамаскин Студит, и денес останува капитално дело на акад. П. Хр. Илиевски во овој домен на неговата плодна и многустрана научна дејност.[37]

Името на Григориј I „епископ на Пелагонија и Прилеп“ запишано е и во ктиторскиот натпис од 1570 г. во олтарот на Богородичината манастирска црква во Трескавец, Прилепско. Како што е

[37] Id., passim.





познато од натписот, ктитор на овој дел од олтарот и неговиот живопис е Стојан Хранчев со својата жена, во времето на игуменот Пахомиј и епископот Григориј I. Натписот се наоѓа меѓу нишата на ѓаконикониот и олтарската апсида.[38] При преведувањето на Словата на Дамаскин Студит, во неколку наврати воочено е дека преведувачот бил од македонско словенско потекло, што произлегува од искажувањата на епископот Григориј I, како и од лексиката, морфологијата и синтаксата на преводот. Веќе е констатирано дека преводот бил извршен од првите венецијански изданија на Θησαυρός.

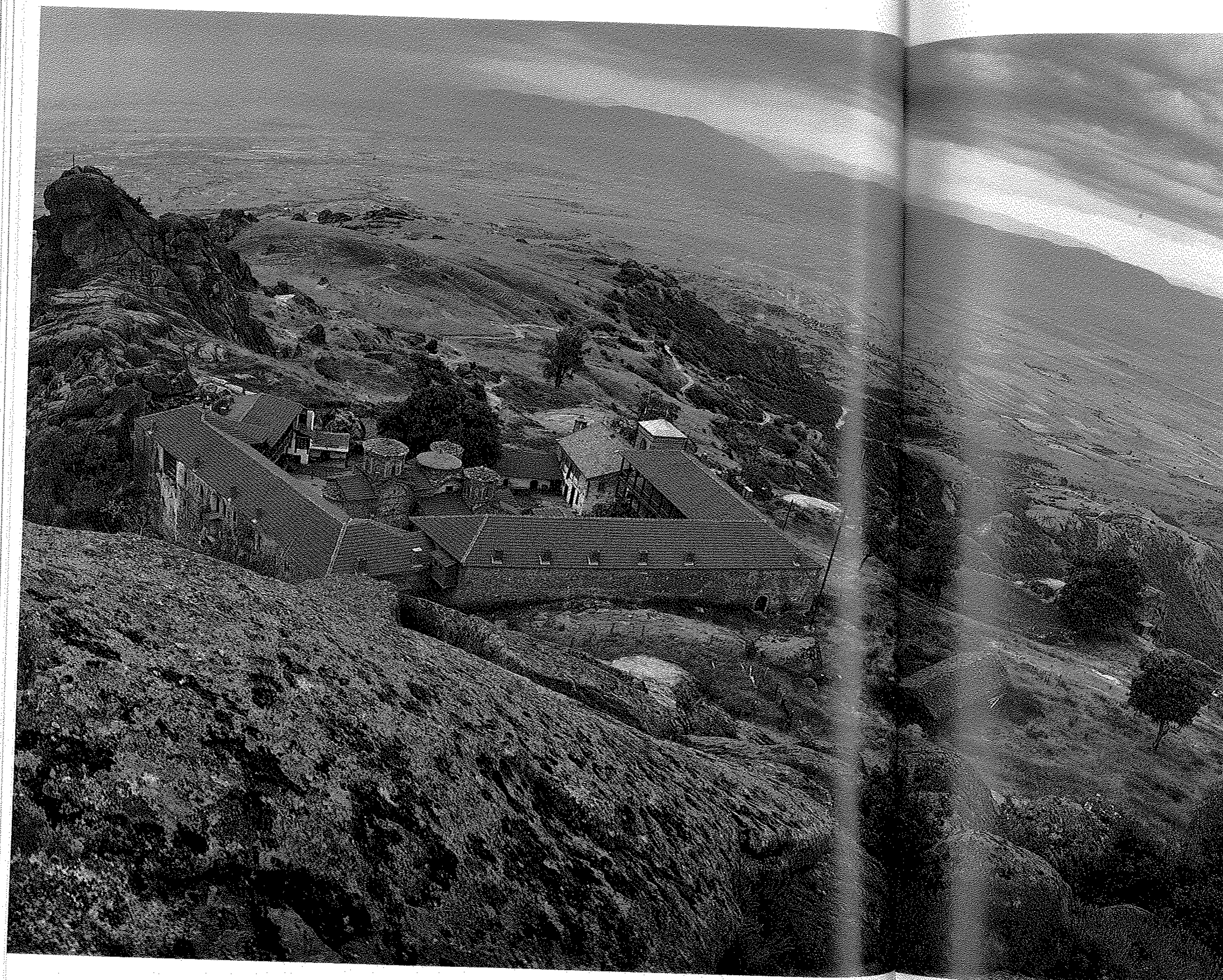
КАЛК НА КТИТОРСКИ НАТПИС И ЛИКОТ НА ЃАКОНОТ СВ. РОМАН ВО ОЛТАРОТ НА МАНАСТИРСКАТА ЦРКВА, ТРЕСКАВЕЦ, КАДЕ ШТО СЕ СПОМНУВА ЕПИСКОПОТ ГРИГОРИЈ I

Појавата на Григориј Пелагониски и неговиот јазичен приод во преведувањето на црковнословенски јазик со множество македонизми, се разбирливи и во контекст на дејноста на големиот охридски архиепископ Прохор, чие меценство оставило бројни траги во доменот на ликовната и применетата уметност, како и во препишувачката дејност. Со оглед на фактот дека архиепископ Прохор починал во 1550 г., тој секако бил во комуникација со Григориј I уште пред неговиот избор за пелагониски епископ. Прохор настапувал како архиепископ на Јустинијана Прима, неговата диецеза била многу голема, а во неа влегувале и српските епархии. Во време на дејноста на Григориј I се одвивал процутот на Слепченската скрипторија, каде што како прва личност настапувал јеромонахот Висарион Дебарски, како писец и калиграф. На Слепченската скрипторија, исто така, ѝ припаѓал и инокот Сисој, а во истата слепченска генерација, или малку подоцна, познати се и писците Матеј и Пахомиј Слепченски.[39] Во овој културен круг веруваме дека се движел и Григориј Пелагониски. Неодамна, во Слепченскиот манастир Св. Јован Продром, при конзервацијата на конаците, е откриена и просторијата за која со право се претпоставува дека имала функција на скрипторија.

Ние во овој прилог укажуваме дека Григориј Пелагониски е првиот познат владика којшто ја понел титулата епископ, за разлика од претходните спомнати митрополити. За жал, нема извори кои би говореле за првата промена на рангот од митрополија кон епископија на Пелагониската епархија. По него, повторно се јавува зва-

[38] Б. Бабић, op. cit., 27–28.

[39] Ц. Грозданов, *Охридскиот архиепископ Прохор и неговата дејност*, Студии за охридскиот живопис, Скопје 1990, 150–159; Id., *Охридски архиепископ Прохор и његова делатност*, Зборник Матице српске за ликовне уметности, 27–28, Нови Сад, 1991–1992, 271–287.



њето митрополит кај архијереите на Пелагониската епархија, чие седиште очигледно било во Прилеп. Познато е дека Охридската архиепископија немала митрополитски звања, но таа, по обновувањето на Пеќската патријаршија во 1557 г., започнала да ја прифаќа титулата митрополит, како што тоа било и во Српската црква. Веќе во 80-тите години на XVI век, Пелагониската епархија е издигната на степен на митрополија, со тоа што Велес станува епархиско место во ранг на епископија.[40] Со овие податоци, коишто ги забележа и акад. Петар Хр. Илиевски, навистина, сосема се уточнува времето на пелагониското архијерејство на преведувачот Григориј I.

МАНАСТИР ТРЕСКАВЕЦ

Со овој прилог сакавме да внесеме повеќе светлина во хиерархијата и титулатурата на Охридската архиепископија и на Пелагониската епархија по XIV век, како и во придонесот на Јован Зограф и Григориј Пелагониски во ликовната уметност и во творечкиот начин на преведување.

[40] H. Gelzer, *Der Patriarchat von Achrida*, Leipzig 1902, 29–32, 37, 42; К. Битоски, *Дејноста на Пелагониската митрополија (1878–1912)*, Скопје 1968, 20–21, бел. 13; Р. Михајловски, *Преглед на христијанската историја на Пелагонија и архијереите хераклејско-пелагониски до 1767 година*, Зборник на трудови на Друштвото за наука и уметност, 54–55 (I), XXXIII (I), Битола 1995, 3–20.

LE METROPOLITE JEAN LE ZOGRAPHE ET L'EVEQUE GREGOIRE - HIERARQUES DE L'EPARCHIE DE PELAGONIE ET DE PRILEP

Résumé

Dans l'ouvrage de C. Grozdanov consacré à l'académicien Petar Hr. Ilievski, l'auteur porte son attention sur deux personnages éminents de l'histoire de l'éparchie de Pélagonie, le métropolite Jean le Zographe et l'évêque Grégoire de Pélagonie. Le premier est un grand artiste qui a travaillé dans son village natal de Zrze, et a décoré l'église Saint-André à Matka près de Skopje. Le second est un traducteur connu de Damascène Studite ou plus exactement de l'exemplaire trouvé dans le village de Krnino aux environs de Kičevo. Petar Hr. Ilievski a écrit une étude fondamentale sur la traduction de Damascène Studite de Krnino.

L'auteur de cette contribution soulève la question concernant le rang de l'éparchie de Pélagonie, en rapport avec le métropolite Jean le Zographe. Dans ce contexte, il arrive à la conclusion que Jean est métropolite de Pélagonie, qui dans le passé avait le rang d'évêché. Le fait qu'elle avait le rang de métropole à l'époque du roi Marko est également démontré par un texte des menées de fêtes. Un métropolite de Pélagonie apparaît aussi dans les sources turques du milieu du XVe siècle. L'auteur de cet ouvrage suppose que le titre de métropolite a été introduit dans les dernières années du règne de Volkašin ou bien à l'époque du roi Marko. Quant au métropolite Jean le Zographe, il considère que dans sa peinture on trouve des annonces de la peinture de Moravie et qu'on rencontrait ce type d'annonces également dans la sphère plus large de l'art byzantin.

L'auteur de cet ouvrage met l'évêque Grégoire de Pélagonie en relation avec l'activité de Prochore, l'archevêque d'Ohrid, qui était le patron du scriptorium à Slepče (Demir Hisar) dirigé par Vissarion de Debar, Sissoi et Victor de Slepče lesquels, au milieu du XVe siècle, ont recopié et composé plusieurs manuscrits en vieux slave tout en introduisant un lexique et des formes provenant des parlers macédoniens locaux.



НОВООТКРИЕНИ КОМПОЗИЦИИ НА АКАТИСТОТ НА БОГОРОДИЦА ВО МАРКОВИОТ МАНАСТИР

МАРКОВ МАНАСТИР, СКОПЈЕ

Во познатата расправа за минијатурите на Минхенскиот псалтир, проф. С. Радојчиќ укажа на потребата од компаративно проучување на претставите на циклусот на Акатистот на Богородица во ѕидното и во минијатурното сликарство од XIV век.[1] Тогаш уште не можеше да се претпоставува дека во текот на следните десет години сознанијата за илустрираните акатисти од XIV век ќе се прошират и ќе се продлабочат повеќе отколку што се постигнало во проучувањето на овој циклус во текот на последните неколку децении. Во кра̀ток период се објавени циклусите од Томиќевиот псалтир,[2] од Св. Никола Орфанос,[3] од црквата Св. Петар на островот Голем град на Преспанското Езеро,[4] од тремот на црквата Богородица Перивлепта во Охрид,[5] од ракописот на библиотеката во Ескоријал.[6] На нови истражувања беа подложени и помалку познатите композиции на овој циклус од Козија,[7] како и минијатурите од рако-

[1] С. Радојчић, *Минхенски срūски ūсалūир*, Зборник Филозофског факултета (Споменица Виктора Новака), VII–1, Београд 1963, 279.

[2] М. В. Щепкина – И. Дуйчев, *Болīарская миниаūюра XIV века*, Исследование Псалтыри Томича, Москва 1963, 78–83, 146–154.

[3] ’Α. Ξυγγόπουλοζ, Οἱ τοιχογραφίεζ τοῦ ‘Αγίου Νικολάου ’Ορφανοῦ Θεσσαλονίκηζ, Ἀθῆναι 1964, 17–18.

[4] Б. Кнежевић, *Црква свеūоī Пеūра на Пресūи*, Зборник за ликовне уметности, 2, Нови Сад 1966, 252–260.

[5] Ц. Грозданов, *Илусūрација химни Боīородичиноī акаūисūа у цркви Боīородице Перивлеūūе у Охриду*, Зборник Светозара Радојчића, Београд 1969, 39–53.

[6] T. Velmans, *Une illustration inédite de l’Acathiste et l’iconographie des hummes liturgiques à Byzance*, Cahiers archélogique XII, Paris 1972, 131–165.

[7] G. Babić, *L’iconographie constantinopolitaine de l’Acatthiste de la Vierge à Cozia (Valachie) Cahaires archéologoques*, XII, Paris 1962, 327–331. Зборник радова Византолошког института, 14/15, Београд 1973, 173–189.



ТРЕТ ИКОС
И ТРЕТ КОНДАК

писот на старата Московска синодална библиотека 429,[8] а навестено е и објавувањето на други, досега непознати претстави на Акатистот од постарите фази на неговото вообличување.[9] Во исто време е проширена и теориската основа за изучување на иконографијата на Акатистот и на историско-уметничките и социолошките претпоставки коишто влијаеле врз вообличувањето на овие химни.[10]

Еден од најрано објавените акатисти во сликарството од XIV век, циклусот од Марковиот манастир, е познат само делумно: во времето на првото проучување на оваа поетско-ликовна целина се знаело само за постоењето на осумнаесет композиции што Л. Мир-

[8] V. D. Lihačeva, *The Illumination of the Greek Manuscript of the Akatistos Humn/Moscow*, State Historical Museum, Synodal gr. 429, Dumbarton Oaks papers, Washington 1972, 255–262.

[9] Циклусот од Еласон сè уште не е објавен, в. G. Babić, op. cit., 179, заб. 23 а; првите белешки за фрагментите на Акатистот од Грачаница од крајот на XIV век, в. П. Мијовић, *О хронологији Грачаничких фресака*, Старине Косова и Метохије, IV–V, Приштина 1968, 195–196.

[10] A. Grabar, *L'iconographie de la Parousie, L'art de la fin de l'antiquité et du Moyen Age*, I, Paris 1968, 576–582; ibid., *L'Hodigatria et L'Eleousa*, Зборник за ликовне уметности, 10. Нови Сад 1974, 13–14; T. Velmans, op. cit., 152–166; G. Babić, op. cit., 179–189.

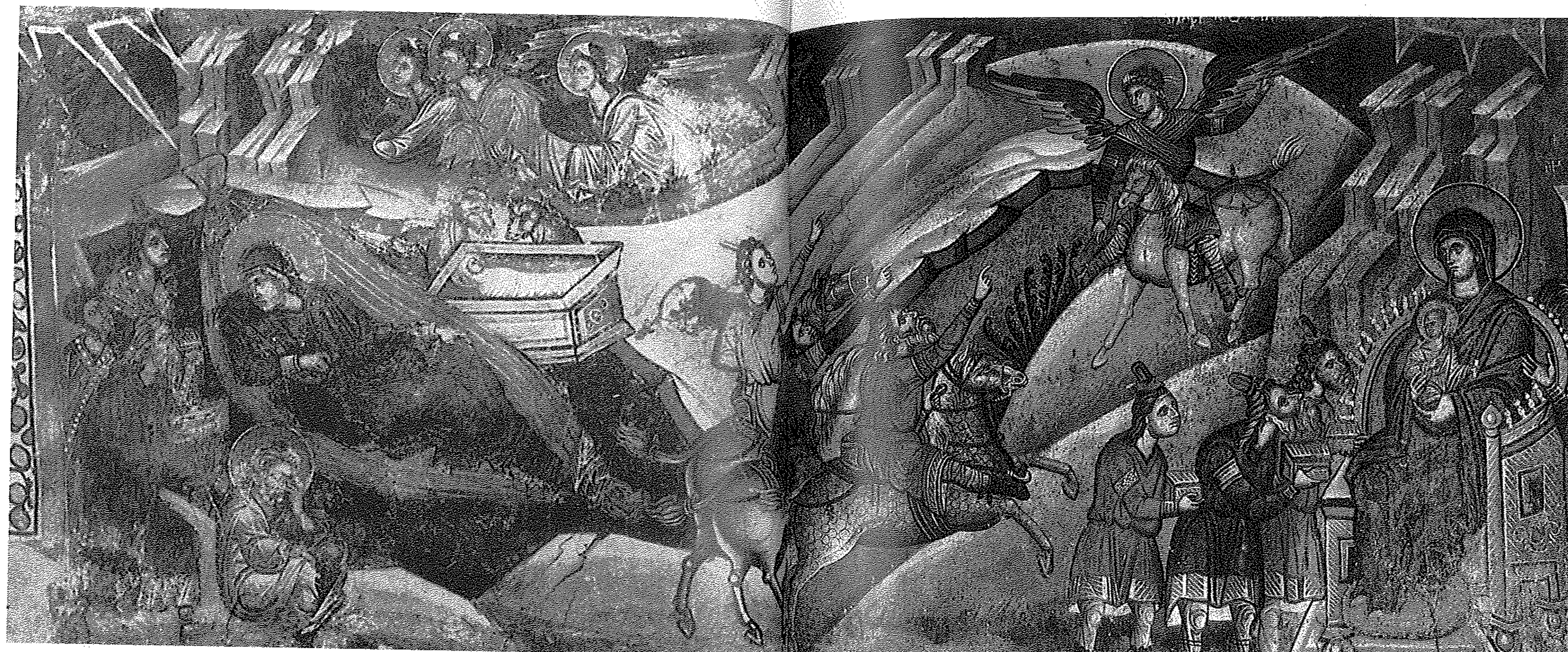


ТРЕТ КОНДАК,
ДЕТАЉ

ковиќ ги опишал во својата монографија,[11] додека за другите сцени од Акатистот се претпоставувало дека се оштетени или премачкани. Со објавувањето на уште шест новоисчистени композиции, од кои три му припаѓаат на „историскиот" дел, а другите три на пофалниот дел, сега се заокружува овој циклус. Познавањето на овие претстави придонесува за изучувањето на илустрираните акатисти коишто настанале до почетокот на XV век, особено на нивниот втор дел.

Исчистените сцени на Акатистот во Марковиот манастир се насликани на јужниот и на северниот ѕид на храмот; некои од нив се наоѓаат покрај самата олтарска преграда. Композициите на 3. икос и на 3. кондак, на јужниот ѕид на ѓакониконот, се насликани пред висок ѕид со два подигнати дела поврзани со велум. Сликата на 3. икос е вообичаената претстава на средбата на Марија и Елисавета, чии лица се зафатени со поголеми оштетувања. Следната сцена, на 3. кондак, во сите циклуси на Акатистот се слика како композиција на префрлувањата што Јосиф ѝ ги упатува на Марија.

[11] Л. Мирковић и Ж. Татић, *Марков манастир*, Нови Сад 1925, 45–53.



ЧЕТВРТИ ИКОС

На втората композиција треба да се укаже на невообичаеното движење на Марија: со десната, високо подигната рака над главата, покажува кон небото.

Од сликата на 4. икос, којашто се однесува на Христовото раѓање („Ја слушнаа пастирите ангелската песна, која го воспеваше плотското пришествие Христово...“), порано се гледаше само западниот дел.[12] Во средиштето на сликата лежи Богородица, во породилна постела, свртена кон тројца мудреци, кои ѝ приоѓаат со дарови. Прв пристапува постар мудрец, покрај него е еден средовечен, а во горниот дел е најмладиот; под постелата на Богородица седи замислениот Јосиф, а врз Богородица се гледаат зраци на небесна светлина што ги осветлуваат карпите на врвот од пештерата. Покрај Богородица се јасли во кои лежи малиот Христос во повој, а покрај јаслите се магаре и вол. Озгора, од над карпите на пештерата, се спуштаат тројца ангели и ги подигнуваат рацете прекриени со драперии во став на обожување на Христос. Вообичаените елементи на

[12] Ibid., 48, слика 43, каде што се забележува крајот на композицијата.

оваа композиција, пастирите, коишто се спомнуваат и во текстот на 4. икос, не се насликани; не е прикажано ниту бањањето на новороденчето, речиси задолжително во сцените на Христовото раѓање.

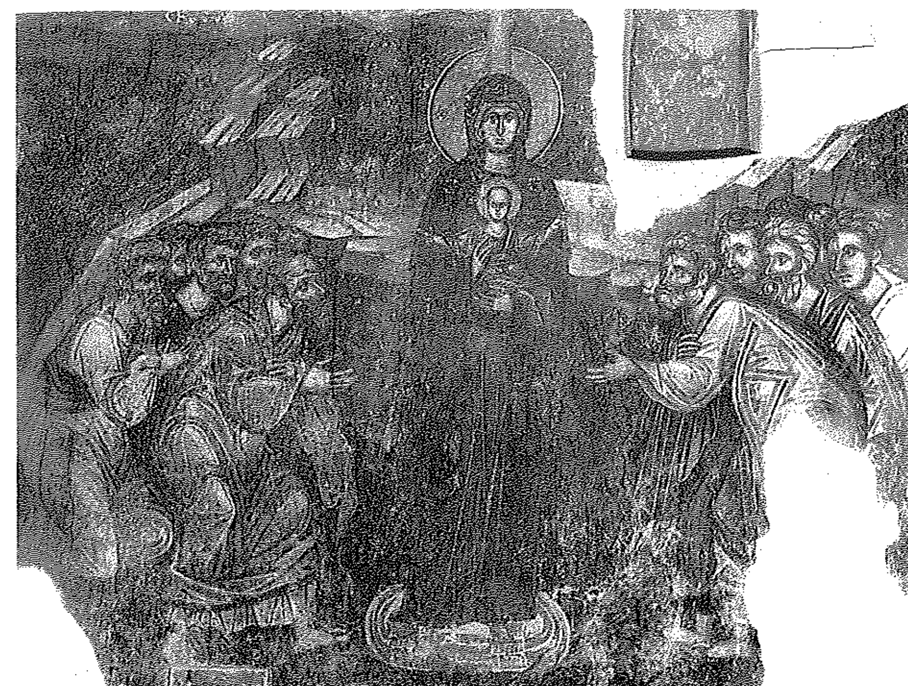
На другата страна од храмот се три композиции од пофалниот дел на Акатистот, слики на 10. кондак, 11. икос и 11. кондак. Текстот на 10. кондак, пофалбата на Христос („Секоја песна, која се стреми по множеството на штедроста твоја да се спростре...“) го претставуваат Христос во центарот на композицијата и на страничната поворка коишто пеат химни на благодарност. Христос е седнат фронтално, на масивен трон, пред една екседра, со десната рака благословува, а со левата држи затворен свиток. Од десната страна му приоѓаат шест ангели, а од левата – поворка архијереи кои му служат на Христос. На чело на архијерејскиот хор е Василиј Велики, зад него св. Јован Златоуст, кој со двете раце држи книга; зад овие двајца истакнати литургичари е св. Григориј Богослов. Другите фигури се само назначени во заднината, како дел од свечената литургиска поворка која го слави Христос.



Решението на сликата на 10. кондак од Марковиот манастир е речиси идентично со претставата од Минхенскиот псалтир, каде што, исто така, Христос го фалат ангели и архијереи;[13] на охридската слика десно од Христос е насликана само поворката на апостолите на чело со св. Петар.[14] На сите други познати композиции на 10. кондак (Дечани, Томиќевиот псалтир, Козија, Ескоријал и ракописите на старата Московска синодална библиотека 429) се сликаат архијереи, монаси, монахињи, свештеници, благородници, лаици, псалти со карактеристични одежди и сл.[15] Наспроти овие примери, останува впечатокот дека на сликата на 10. кондак од Марковиот манастир Христос го обожуваат и го фалат само небесните сили и светите личности.

Прва претстава зад олтарската преграда, на северниот ѕид во протезисот, е илустрацијата на 11. икос, во која се слави Богородица („Како кандило светлоносно кое на помрачените им се јави..."). Пред темната пештера, фронтално е поставена Богородица со малиот Христос, кој благословува со двете раце. Над главата на Богородица е насликана голема свеќа којашто ги осветлува горните делови од сликата, особено главите на апостолите, кои приоѓаат од двете страни поклонувајќи ѝ се на Богородица; групата апостоли од левата

[13] J. Strzygowski, *Die Miniaturen des Serbischen Psalters*, Wien 1906, сл. 143.
[14] Ц. Грозданов, op. cit., 45.
[15] В. Петковић, *Дечани*, II, Београд 1941, 46; М. В. Щепкина – И. Дуйчев, op. cit., 81–82, T. LXI; G. Babić, op. cit., 182–183; T. Velmans, op. cit., 148; В. Д. Лихачева, *Византийская миниатюра*, Москва 1977, 46.



страна ја предводи апостолот Петар, а од десната страна на Богородица ѝ приоѓа друга група, со апостолот Павле во преден план.

Порано истакнавме дека метафоричното обраќање на Богородица како на „кандило светлоносно" предизвикувало тешкотии во фигуративното вообличување на 11. икос.[16] На композициите од Дечани, Матејче, Козија, во Томиќевиот псалтир и во Ескоријал, покрај Богородица, над нејзината глава или зад неа, е насликана свеќа.[17] Во охридската Перивлепта Богородица, со Христос пред себе, е насликана како светилка во конусна форма, додека просторот околу неа е исполнет со црвена боја од пламен од голема свеќа.[18] Во белградската копија на Минхенскиот псалтир, се смета дека е насликана Богородица Извор на животот, за што, впрочем, основа дава вториот дел од текстот на оваа строфа.[19] На повеќето претстави на 11. икос, Богородица се слика без странични групи, или околу неа се поставени луѓе од народот на кои таа им се појавува како „кандило

[16] Ц. Грозданов, op. cit., 45–46.
[17] В. Петковић, op. cit., 46, Н. Окуњев, *Црква св. Богородице – Матејич*, Гласник Скопског научног друштва, VII–VIII, Скопље 1930, 104. Од спомнатите слики од Дечани и од Матејче не се објавени репродукции или слики. М. В. Щепкина – И. Дуйчев, op. cit., 82, T. LXII; T. Velmans, op. cit., 148, fig. 23.
[18] Ц. Грозданов, op. cit., 45, 47.
[19] Д. Медаковић, *Богородица „Живоносни источник" у српској уметности*, Зборник Византолошког института, Београд 1958, 207–209; T. Velmans, *L'iconographie de la "Fontaine de vie" dans la tradition byzantine à la fin du Moyen âge*, Suntgronon, Paris 1968, 131.



во темнината“. Според досега познатите слики од XIV век, само во Марковиот манастир на Богородица ѝ приоѓаат групи апостоли.

ЕДИНАЕСЕТТИ КОНДАК

Композицијата на 11. кондак („Откако посака милост да подари за долговите древни...“) е насликана во нишата на протезисот. Во средиштето на композицијата е Христос, поставен пред полукружно здание со апсидална конха и фронтон во горниот дел. Христос ја кине обврзницата, свиток на старите долгови, или Адамовиот хирограф. Десно од Христос е група старозаветни ликови, чиишто глави во најголем дел се уништени; на левата страна е хор на апостоли на чело со апостол Петар кој ги крева рацете кон Христос; зад Петар, во преден план, е насликан уште апостол Павле, во ист став. Само во минијатурите на Томиќевиот псалтир е дадена специфична претстава на 11. кондак, со Христос во слава и ангел кој ја фрла во бездна главата на Ад.[20] На другите познати илустрации на 11. кондак е насликана фронталната фигура на Христос со искинат хирограф пред себе.[21] Во Козија е сам, без странични поворки,[22] во Охрид и на минијатурата од Ескоријал се насликани луѓе од народот,[23] според текстот од строфата („кои од благодатта негова отстапија...“).

Од композицијата на Акатистот од Марковиот манастир најголемо внимание предизвикаа двете последни сцени, претставите на 12. икос и на 12. кондак, првпат објавени уште во старата монографија за овој споменик.[24] Мислењата и претпоставките за овие претстави, изнесени последниве години, во науката се добро познати. Иако поновите трудови се објавени по чистењето на фреските, кога и циклусот на Акатистот беше во целина откриен, на проучувачите на овие композиции им остана непознат вториот дел од сликата на 12. икос.[25] Овој дел е насликан во продолжението на литијата на првата група манастирски поглавари, зад царот и иконата на Богородица Елеуса, на тесното поле, јужно од нишата на протезисот. Станува збор за група од петмина архијереи од свечената поворка на Великата литија, од кои првиот и последниот држат големи запалени свеќи во вид на ламбада. Со укажувањето на постоењето на овој не-

[20] М. В. Щепкина – И. Дуйчев, op. cit., T. LXII.
[21] Ц. Грозданов, op. cit., 47.
[22] G. Babić, op. cit., fig. 3.
[23] T. Velmans, *Une illustration inédite*, 150. fig. 24.
[24] Л. Мирковић, op. cit., 51, сл. 52.
[25] T. Velmans, *Une illustration inédite*, 154–157; ib. Création et stucture du cycle iconographique de l'Achatiste, Actes du XIV[e] Congrès international des études byzantines III, Bucarest 1971 (pub. 1976), 471–72; A. Grabar, L'Hodigatria et L'Eleousa, 5–6.

забележан дел од најмногу проучуваната композиција на 12. икос не сакаме да влегуваме во расправа за завршните сцени на Акатистот од оваа црква, за кои ќе стане збор во друга пригода.

ДВАНАЕСЕТТИ ИКОС, ПОСЛЕДЕН ДЕЛ ОД ЛИТИЈАТА

Основи за попродлабочени истражувања на илустрираните акатисти постави А. Грабар со познатата расправа за иконографијата на Христовата парусија, првпат укажувајќи на значењето на претставувањето на фигурите околу Христос и Богородица во композициите на вториот дел од овој циклус. Тој истакна дека сликањето на обичните личности, надвор од историскиот контекст и настаните од Христовиот живот во Акатистот и во Божиќната химна на Јован Дамаскин, покажуваат постаро, можеби старохристијанско потекло на нивната иконографија.[26] За посеопфатно проучување на сликите на Акатистот од особено значење е ставот на сликарите, на ктиторите и на другите фактори кои влијаеле врз конципирањето на поворките околу Христос и Богородица, од 13. икос до 24. кондак. Објавувајќи го циклусот на Акатистот од охридска Перивлепта, укажавме на исклучителната строгост во вообличувањето на овој, втор дел од циклусот, истакнувајќи, притоа, дека таквиот избор се забележува уште само на сцените од истата тема од Марковиот манастир.[27] Т. Велманс забележала дека на сликите на Акатистот од Ескоријал, во неговиот втор дел, се сликаат само обични верници, претставници на народот.[28] Наспроти овој циклус сега се појавува заокружениот втор дел од Акатистот од Марковиот манастир, каде што воопшто не се сретнуваат фигури на обични верници, туку исклучиво претставници на светителски редови, старозаветни личности и ангели.

Во тој поглед, мајсторот на Акатистот од Марковиот манастир бил подоследен и од сликарот на Охридскиот Акатист, којшто во една или две пригоди нацртал обични верници без посебни обележја, на што укажуваат дури и соодветните строфи од Акатистот. Во догматскиот дел на Акатистот, во сликата на 7. икос („Нова ствар ни покажа, кога ни се јави Создателот нам…"), Христос е опкружен со поворка од апостоли на чело со Петар и со најистакнатите монаси, св. Сава Ерусалимски и св. Антониј. Во композицијата на 7. кондак („Откако го видовме надумното раѓање…"), на Богородица на

[26] A. Grabar, *L'iconographie de la Parousie*, 576–582.
[27] Ц. Грозданов, op. cit., 49.
[28] T. Velmans, *Une illustration inédite*, 152–153.



престол со малиот Христос ѝ се поклонуваат само ангели, додека во 8. икос („Логосот неизглаголив...“), на Христос Емануел му се поклонуваат само поистакнатите архијереи, предводени од св. Григориј Богослов; во сликата на 8. кондак, пак („Секое естество ангелско...“), на Христос му се поклонуваат и му се восхитуваат само ангели.[29]

Сликата на 9. кондак во Марковиот манастир е замислена како слегувањето на Христос во адот; во илустрацијата на 10. икос („Крепост Си на Девствените ...“), Богородица со малиот Христос ја опкружуваат најистакнатите жени – светителки;[30] за другите пристана збор.
мери на пофалниот дел на Акатистот во Марковиот манастир, веќе

Сликарот на Акатистот буквално го применил сфаќањето дека покрај Христос и Богородица не се поставуваат фигури на непознати личности. Кога се воведуваат ликови кои не им припаѓаат на светителските редови, како во двете завршни сцени на овој циклус, тие се вклучени само во литијата со иконите на Богородица Елеуса и Богородица Одигитрија, и во врска со настаните од времето на владеењето на царот Ираклиј.

Со споредување на сликите на Акатистот од Марковиот манастир и од Ескоријал, станува јасно колку можело да биде различно конципирањето на вториот дел од овие химни во текот на XIV век. Сега, исто така, станува многу појасно, дека во циклусите од Охрид и од Марковиот манастир, Христовото присуство се потврдува, главно, пред светителските редови и пред небесните сили и дека тоа сфаќање е наметнато од високите клерикално-монашки кругови.[31]

Во познатата студија за сликарите на Марковиот манастир, за нивните ликовни сфаќања и постапки, В. Ј. Ѓуриќ сосема сигурно утврди дека циклусот на Акатистот на Богородица е дело на втора група мајстори, уште поточно, на вториот сликар од оваа група. Како што е познато, овие уметници прифатиле ликовни сфаќања сосема различни од ставот на учениците на Јован Теоријан.[32] За погледите на мајсторите што ги насликале композициите на догмат-

[29] Л. Мирковић, op. cit., 50–51.
[30] Ibid., 50–51.
[31] За ова прашање, а во врска со илустрацијата на охридскиот циклус, пишувавме подетално во студијата *Охридско зидно сликарство XIV века*, Београд 1980.
[32] В. Ј. Ђурић, *Марков манастир – Охрид*, Зборник за ликовне уметности (књига Дејана Медаковића, 8, Нови Сад 1972, 139–141; ibid., *Византијске фреске у Југославији*, Београд 1974, 82–83, заб. 105.

скиот и на пофалниот дел на Акатистот, секако е значаен заклучокот дека неговиот израз „се врзува за Скопје како средиште и за клерикалната средина на Митрополијата како исходиште на неговиот посебен дух“.[33]

Поголемиот дел од композициите на Акатистот го работел мајстор којшто сликал куси и помалку масивни фигури, без нагласена изразност, која е карактеристична за неговиот соработник. Типологијата на фигурите, особено на лицата, начинот на сликањето на драпериите и сфаќањето на композициите на овие сликари, се сретнуваат и порано кај еден од мајсторите од Лесново, додека подоцна, слична обработка на главите се забележува на постарите фрески во Св. Никола Шишевски и во црквата во Липљан, што го навело В. Ј. Ѓуриќ овие мајстори да ги поврзе со уметничкото создавање во кругот на Скопската митрополија.[34]

Во овој прилог сакавме да укажеме на сфаќањата и постапката на сликарите од втората група во преобраќањето на текстот на химничката поезија во ликовно дело. Во големите целини на акатистите од XIV век, сега јасно се зацртуваат различни концепции на мајсторите на циклусите од Охрид и од Марковиот манастир, од една, и од Ескоријал, од друга страна. Паралелно со тоа, во веќе наведените трудови, воочени се и карактеристиките на другите циклуси од Македонија, Србија и Романија, со што се создадени претпоставки за проучување на илустрираните акатисти од XIV век и за одредување на нивното место во уметноста на Палеолозите.

[33] В. Ј. Ђурић, *Марков манастир – Охрид*, 140–141.
[34] Ibid.

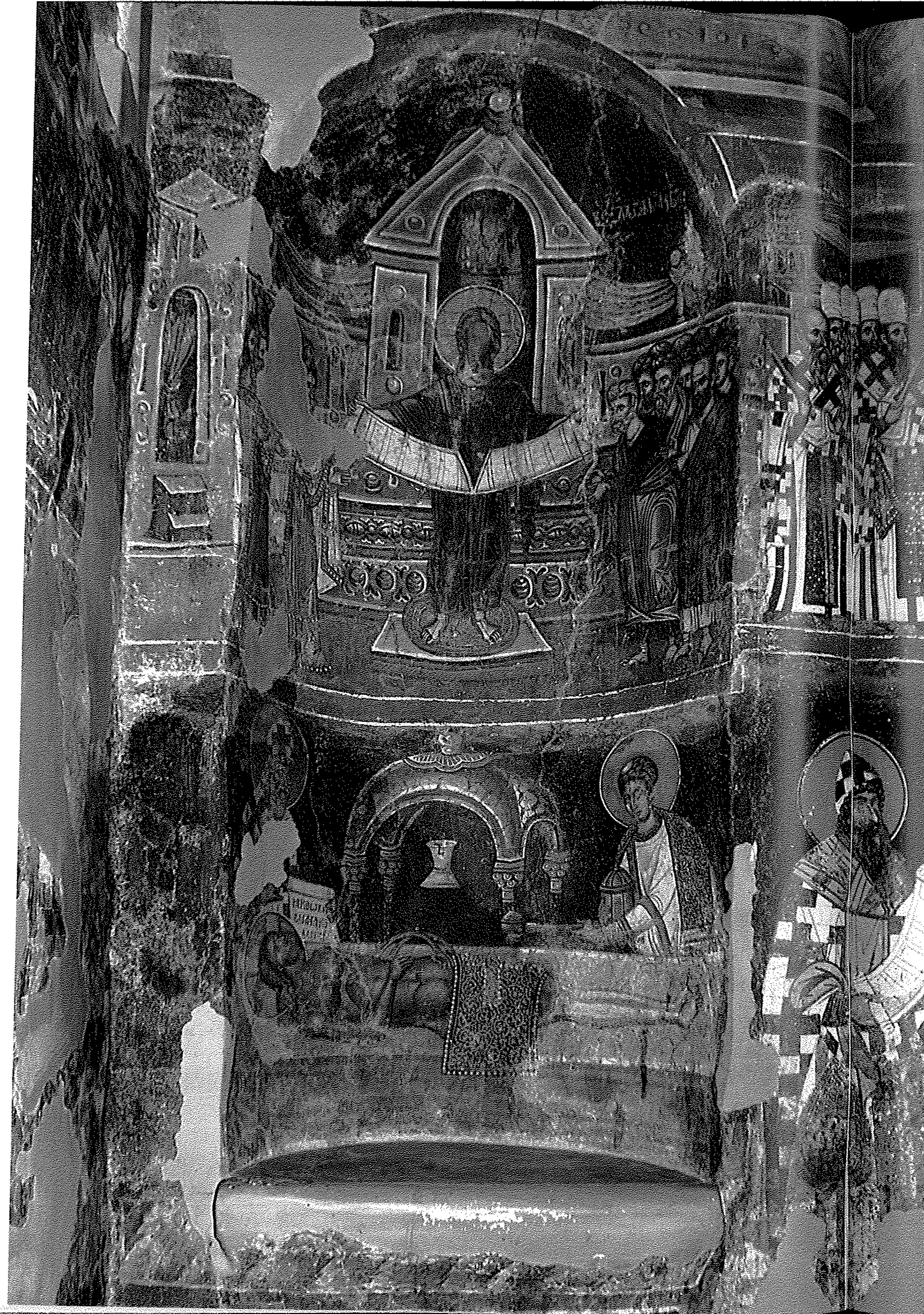
LES SCENES DE L'ACATHISTE DE LA VIERGE NOUVELLEMENT DECOUVERTES A MARKOV MANASTIR

Résumé

Lors des travaux de conservation effectués à Markov Manastir près de Skoplje, il y a dix ans, des scènes de l'Acathiste de la Vierge ont été découvertes qui avaient été recouvertes d'un enduit et qui se trouvaient des deux côtés de la cloison du sanctuaire, sur les murs nord et sud de l'église. Les scènes découvertes se rapportent au 3e ikos (Rencontre de la Vierge et de Ste Elisabeth), au 3e kontakion (Remontrances à Marie faites par Joseph) et au 4e ikos (Nativité du Christ) et se trouvent toutes trois sur le mur sud de l'église, les deux premières dans le sanctuaire et la troisième dans le naos. Sur le mur nord ont été découvertes des scènes du 10e kontakion ("Tout hymne à Ta Gloire"), du 11e ikos ("Comme une lampe répandant la lumière") et du 11e kontakion ("Voulant pardonner les dettes plus anciennes..."). L'auteur du présent article fait encore remarquer que la dernière partie de la représentation du 12e ikos, à savoir un groupe d'ai-chévêques dont le premier et le dernier portent de grands cierges allumés, par lequel se termine la procession portant l'icône de la Vierge Eleusis, est resté inaperçu. Cette partie s'ajoute à la représentation du 12e ikos et se situe sur l'extrémité sud du mur oriental de la protéisis, immédiatement après la représentation du 11e kontakion.

Les trois scènes nouvellement découvertes de la partie glorificatrice de l'Acathiste (10e kontakion, 11e ikos, 11e kontakion) ont été soumises par l'auteur à une analyse comparative dans laquelle il les compare aux autres scènes connues du XIVe siècle traitant le même sujet. En même temps il étudie aussi les scènes de la partie dogmatique et glorificative de Markov Manastir qui étaient déjà connues, et en déduit qu'en plus de la figure du Christ et de la Viegre, le peintre n'a reproduit que des personnages saints dans les cortèges: des prophètes de l'ancien testament, des apôtres, des moines, des évêques, des saintes femmes, à la tête desquels se trouvent les représentants les plus éminents de ces ordres. Il n'a pas peint les fidèles, les hommes du peuple témoins de la présence permanente du Christ. A cet égard les scènes de l'Acathiste de Markov Manastir sont en opposition directe avec les scènes de l'Acathiste de l'Escorial, où nous voyons surtout des cortèges d'hommes du peuple.

Par cet esprit, conservateur en essence, le peintre du deuxième groupe de Markov Manastir se rapporoche le plus des conceptions du maître de l'Acathiste du vestibule de l'église de la Vierge Péribleptos d'Ohrid, de 1365. Ces peintres, représentants des conceptions cléricales ont aussi peint de simples moines, des chantres, des clercs, des évêques et d'autres personnages, mais dans le cadre de la procession portant l'icône de la Vierge Eleusis et celle de la Vierge Hodigitrie (12e ikos et 12e kontakion) les figures de simples fidèles ne sont jamais, comme nous venons de le souligner, représentées à côté de la Vierge ou du Christ. L'auteur termine en annonçant son intention de consacrer une constribution spéciale à l'importance de la partie terminale, nouvellement découverte du 12e ikos pour la recherche sur les deux dernières scènes de l'Acathiste de Markov Manastir.



ОД ИКОНОГРАФИЈАТА НА МАРКОВИОТ МАНАСТИР

ФРЕСКИ ОД ПРОТЕЗИСОТ СО СЛУЖБАТА НА ПРОСКОМИДИЈАТА

Фреските на најнискиот појас на Марковиот манастир, речиси веќе век и половина се наоѓаат во средиштето на интересот на историчарите на уметноста, на археолозите и на историчарите, коишто настојувале да ја објаснат нивната сложена сликарска тематика. Бришењето на натписите, премачкувањето на фигурите од првата зона и уништувањето на ликовите на ктиторската композиција во припратата за време на црковните борби во овие краишта, само ги зголемувале тешкотиите на истражувачите на живописот на Марковата задужбина. Паралелно со чистењето и проучувањето на фреските во наосот и припратата, вниманието на истражувачите го предизвика и сликарството од долниот појас на олтарскиот простор, со својата литургиско-евхаристичка тема којашто во својата монографска студија за Марковиот манастир ја обработи и ја протолкува Л. Мирковиќ.[1] По поновите чистења, кога сите фрески беа откриени, се отвори можност за продлабочување на сознанијата за овој споменик во светлината на другите, нему современи и блиски сликарски целини од XIV век. Овие прилози за иконографијата на долната зона се напишани со намера да се дополнат празнините коишто сè уште постојат во познавањето на темите во олтарот и да се придонесе за поточно утврдување на ликовите од првата зона на северната страна на наосот.

1. Божесѿвенаѿа лиѿурїија

Сложената претстава од долниот појас на олтарскиот простор, со сликата на Великиот вход во средишниот дел, е само делум-

[1] Л. Мирковић и Ж. Татић, *Марков манасѿир,* Нови Сад 1925, 31–34.

но позната во науката. Повеќе фигури на светители во протезисот и во ѓаконикот до неодамна беа речиси незабележани. Треба да се истакне дека само В. Ј. Ѓуриќ забележал дека во протезисот е насликана подготовката на проскомидијата за Божествената литургија,[2] додека Р. Хаман-Мак Лин настојуваше да ја разјасни сликата

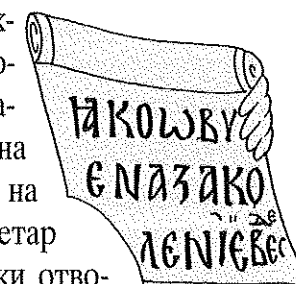
[2] В. J. Ђурић, *Византијске фреске у Југославији*, Београд, 1974, 81, вкупната литература за живописот на Марковиот манастир е соопштена во заб. 105, стр. 218–219.

на мртвиот Христос во нишата на протезисот.[3] Уште овие, патем соопштени согледувања, укажуваа дека во олтарскиот простор на Марковиот манастир е вообличена многу посложена целина отколку што се мислеше порано.

МРТОВ ХРИСТОС, СЦЕНА ОД НИШАТА ВО ПРОТЕЗИСОТ

Во поширокaта рамка на Божествената литургија, тематски е заокружена и просторно е издвоена ликовната претстава на Службата на проскомидијата, речиси во целина откриена во текот на последните конзерваторски работи. Во нишата на протезисот, над жртвеникот, на насликаниот гроб е положено телото на мртвиот Христос, поставено тука како евхаристична жртва, со ѕвезда, покров и копје врз него. Над Христовата глава стои св. Петар Александриски, а на другата страна, покрај нозете, протоѓаконот св. Стефан. На северниот ѕид на олтарот, во Службата на проскомидијата, се вклучени уште двајца архијереи, св. Атанасиј Александриски и зад него друг со уништена глава.

Настојувањето ликовно да се вообличи службата на проскомидијата, сликарот го остварил со положбата на фигурите на претставените личности и со испишувањето на текстовите од оваа служба на свитоците. Петар Александриски покрај Христовата глава држи отворен свиток со испишани зборови „Јако овча на заколение ведесја“.



[3] R. Hamann Mac Lean, *Grundlegung zu einer Geschichte der mittelalterlichen Monumentalmalerei in Serbien und Makedonien*, Wilhelm Schmitz Verlag Giessen 1976, 154–155.

Како што е познато, тоа се зборовите што јерејот (или архијерејот) за време на службата ги изговара на почетокот на проскомидијата, кога со копјето ја сече просфората од десната страна на печатот, а пред да ги изговори зборовите на пророштвото на Исаија „И јако агнец непорочен...“ (Исаија 53, 7–8).[4]

Над Христовото тело, кое е принесено на жртва, е поставена ѕвезда којашто истовремено ги симболизира и ѕвездата што се појавила при раѓањето на Христос и крстот на распетието; во Службата на проскомидијата, како што е познато, со ѕвездата се покриваат честиците исечени од просфората и поставени на диск. Покрај ѕвездата, врз Христовото тело е поставен покров, којшто на жртвеникот од протезисот се става врз путирот. Со десната, свиткана рака, Христос го држи копјето, коешто е поставено така како да му се прободени ребрата. Како што е познато од службата на проскомидијата, кога агнецот ќе се постави на диск со „лицето нагоре“, свештеникот, на повик на ѓаконот, ја прободува десната страна, изговарајќи ги зборовите на потсетувањето на војникот, кој на распетието ги прободел со копје ребрата на Христос (Јован 19, 34–35).[5]

Архиѓаконот Стефан, кој учествува во Службата на проскомидијата, помагајќи му на вршителот на службата св. Петар Александриски, е насликан над Христовите нозе, со рачна кадилница во левата и дарохранилница во десната рака; тој ја подава раката со кадилницата кон Христовото тело, со што се означува определениот момент на Службата на проскомидијата. Имено, откако свештеникот ќе ги распореди честиците на дискот, ѓаконот му се обраќа со зборовите „Благослови ја владико кадилницава“, а по благословот ги кади ѕвездичката, покровот и воздухот, со што Службата на проскомидијата се приближува кон крајот.[6] Очигледно е, меѓутоа, дека сликарот настојувал ликовно да ги заокружи сите фази на овој дел од литургијата. Така, на пр., завршната молитва што свештеникот ја изговара на крајот од проскомидијата, познатата молитва на предложението „Боже, Боже наш, иже небесни хлеб...“, е испишана на свитокот на првиот архијереј на северниот ѕид на протезисот, св. Атанасиј Александриски.

[4] Архимандрит Киприанъ, *Евхаристия*, Парижъ 1947, 144–145; Л. Мирковић, *Православна литургика*, II, Београд 1966, 58–59.
[5] Архимандрит Киприанъ, op. cit., 146.
[6] Л. Мирковић, *Православна литургика*, II, 62.



СВ. АТАНАСИЈ АЛЕКСАНДРИСКИ

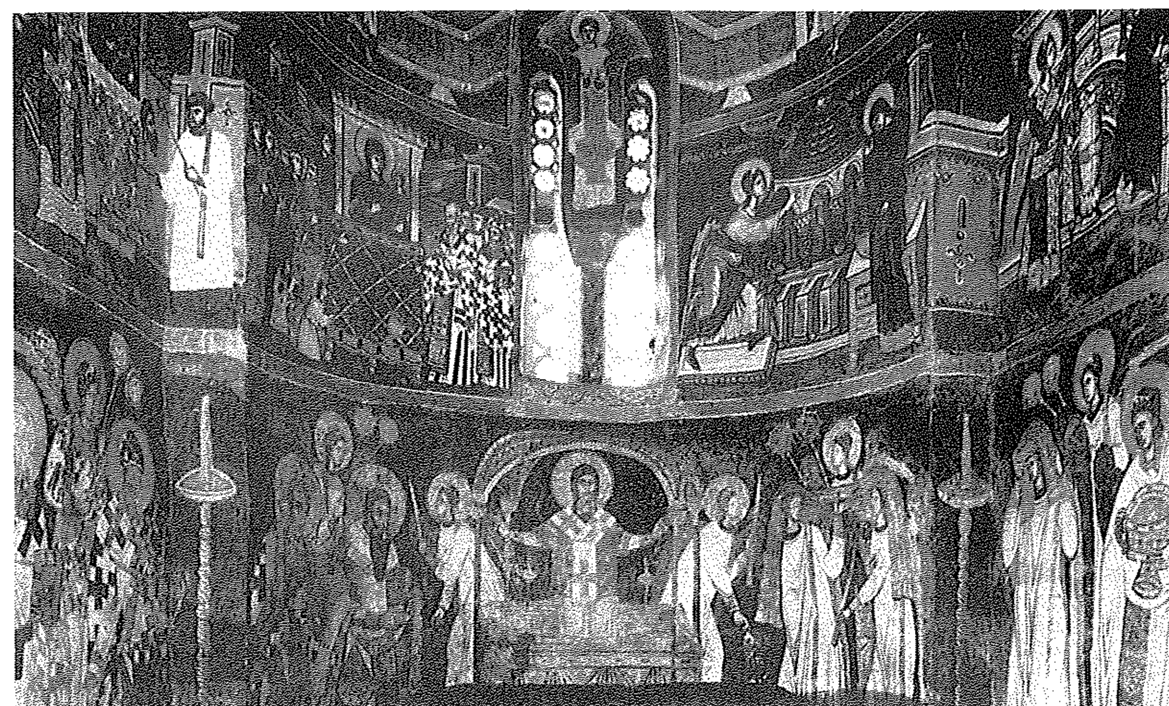
Сите елементи на сликата на проскомидијата во Марковиот манастир се обединети на начин кој не е познат ниту во постарата, ниту во современата, ниту во подоцнежната уметност. Сликата на проскомидијата е составена од делови коишто се веќе познати во византиската уметност, но сликарот ги поврзал во единствена и нова композициска замисла. Фигурата на архиѓаконот Стефан и порано се сликала во нишата на протезисот, додека ликот на Петар Александриски во Марковиот манастир е преземен од неговата визија во александриската зандана, кога пред смртта, за време на богослужбата, му се јавило детето Христос со искинат хитон. Разголениот Христос од оваа композиција, како што забележал уште Г. Мије, го претставува, исто така, Христовото тело, принесено на жртва, коешто по епиклезата се претвора во тело и крв

Христова.[7] Тука Петар Александриски се слика како архијереј-маченик, вршејќи ја непосредната служба на проскомидијата врз мртвиот Христос.

Претставата на Христос во нишата на протезисот во Марковиот манастир секако произлегува од постарата слика на мртвиот Христос, којашто во византиското ѕидно сликарство имала свое место уште во текот на XIII век.[8] Од претставата на мртвиот Христос во Сопоќани, во нишата врз преминот од протезисот во певницата, најстарите досега познати слики од овој тип, со допојасје на исправениот мртов Христос пред крстот, се насликани, главно, во страничните ниши на олтарот, пред сè во протезисот.[9] Г. Мије уште одамна забележал дека овие претстави на мртвиот Христос во протезисот се во непосредна врска со службата на проскомидијата.[10] Оваа претстава била мошне вообичаена во текот на XIV век, особено во ѕидното сликарство, во сите земји каде што се негувал византискиот стил, појавувајќи се многу често заедно со допојасјето на мајка му, којашто уште во сликарството на Градац е поставена како негов пандан во нишата на протезисот.[11] Како што е познато, оваа претстава во Марковиот манастир е насликана надвор од олтарот, на преминот од наосот во припратата. Меѓутоа, во протезисот на Марковиот манастир е направен нов чекор во развојот на иконографијата на оваа претстава и во продлабочувањето на нејзиното значење. Имено, тука веќе ја нема полуфигурата на мртвиот Христос, туку тој е положен на гробна стена, со копје прободено во ребрата, помеѓу архијереите и ѓаконите – доведен во непосредна врска со службата на проскомидијата.

По проскомидијата, на следниот дел од службата, на чинот на литургијата на огласените, укажува фигурата на св. Спиридон, односно текстот на неговиот свиток. Имено, на свитокот на овој светител се испишани почетните зборови на молитвата на огласените, „Господе, Боже наш...“, и тоа според литургијата на св. Јован Златоуст, чијшто текст, во овој дел, се разликува од текстот на истата

7 G. Millet, *Recherces sur l'iconographie de l'Évangelie,* Paris 1916, 486.
8 S. Dufrenne, *Images du decore de la prothèse, Revue des études byzantines,* XXVI, Paris 1968, 297–310.
9 В. Ј. Ђурић, *Сойоћани,* Београд, 1963, сл. на стр. 164; S. Dufrenne, op. cit., 299, заб. 12.
10 G. Millet, op. cit., 483–488.
11 В. Ј. Ђурић, *Византијске фреске у Југославији*, 41, заб. 42 на стр. 198.



БОЖЕСТВЕНА ЛИТУРГИЈА, ВЕЛИК ВХОД, ГЛАВНА АПСИДА

молитва во литургијата на св. Василиј Велики.[12] Почетните зборови на молитвата на огласените на свитокот се следат во целина.

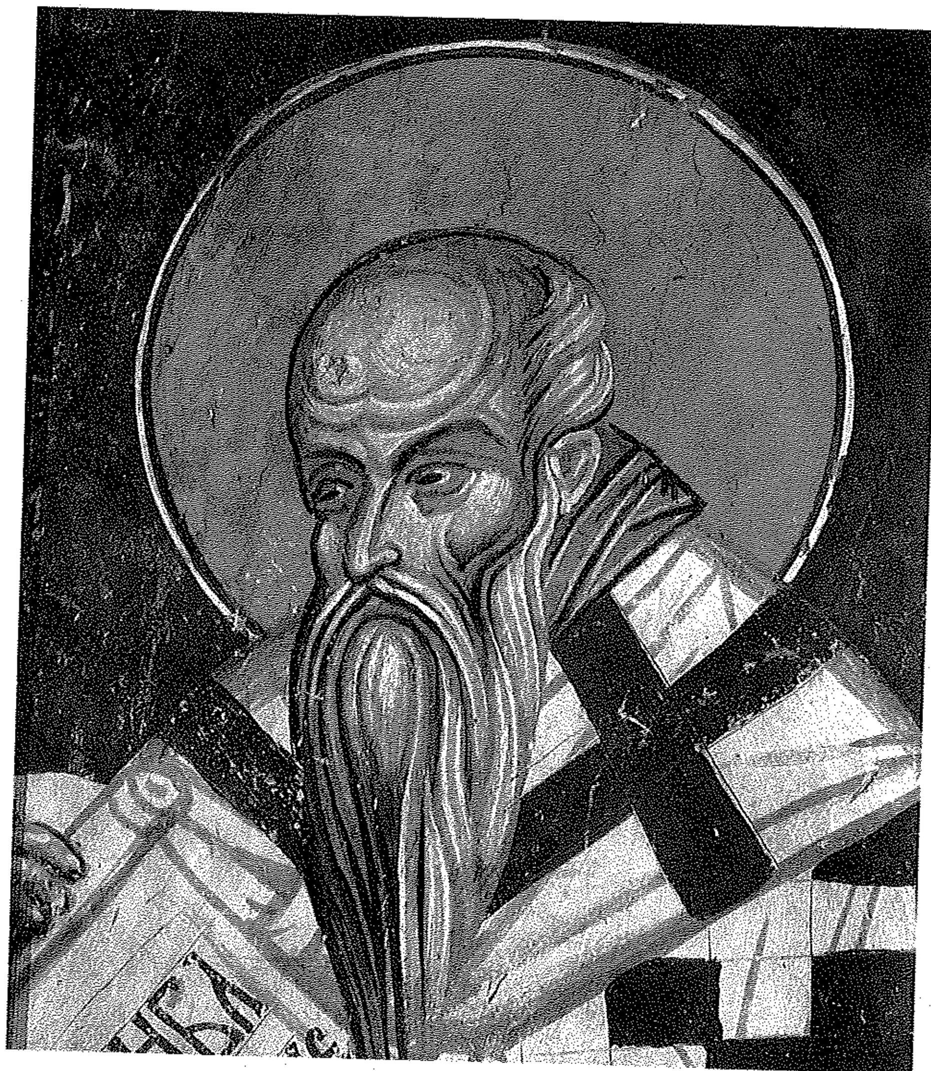
Оваа молитва се изговара по јектенијата за огласените, а по читањето на оваа молитва се повикуваат огласените да излезат од храмот, со што завршува овој дел од службата, а започнува чинот на литургијата на верните.

Третиот дел од литургијата, чинот на литургијата на верните, на кој му припаѓа и Великиот вход, е означен со текстот на молитвата којашто свештеникот ја чита тајно за време на пеењето на херувимската песна.[13] Почетокот на оваа молитва („Никто же достоин“) е зачуван во целина на свитокот на св. Григориј I од Ниса.



Претставата на Великиот вход во апсидата на олтарот, со Христос којшто служи литургија и ангели како ѓакони кои принесуваат садови со предложените дарови, на десната страна, и со истакнати архијереи-литургичари, на левата страна, детално ја опишал Л. Мирковиќ.[14] Очигледно е дека било тешко да се прикаже литургијата со сите нејзини составни делови. На познатиот опис на Великиот вход би додале уште дека во неговата

12 Архимандрит Киприанъ, op. cit., 190.
13 Л. Мирковић, *Православна лишургика,* II, 122–123.
14 Л. Мирковић и Ж. Татић, *Марков манасшир*, 31–34.



СВ. КЛИМЕНТ ОХРИДСКИ

поворка учествуваат и најугледните ѓакони – св. Лаврентиј, со крст во десната и со дарохранилница во левата рака, и св. Роман, претставен со кадилница во десната рака – и двајцата во нишата на ѓакониконот.

Климент Охридски е насликан на ѕиданата преграда што го дели наосот од јужното одделение на олтарот, како претпоследен во поворката на архијереите, пред св. Василиј. Климент Охридски држи свиток со почетните зборови на Заамвоната молитва, којашто свештеникот ја изговара по причестувањето, на крајот од литургијата на верните, кога стои во наосот, зад амвонот.[15] Инаку, завршниот дел од молитвата, последниот ред на свитокот, не може да се прочита.



[15] Архимандрит Киприанъ, op. cit., 333–334; Л. Мирковић, *Православна лишургика*, II, 121–122.



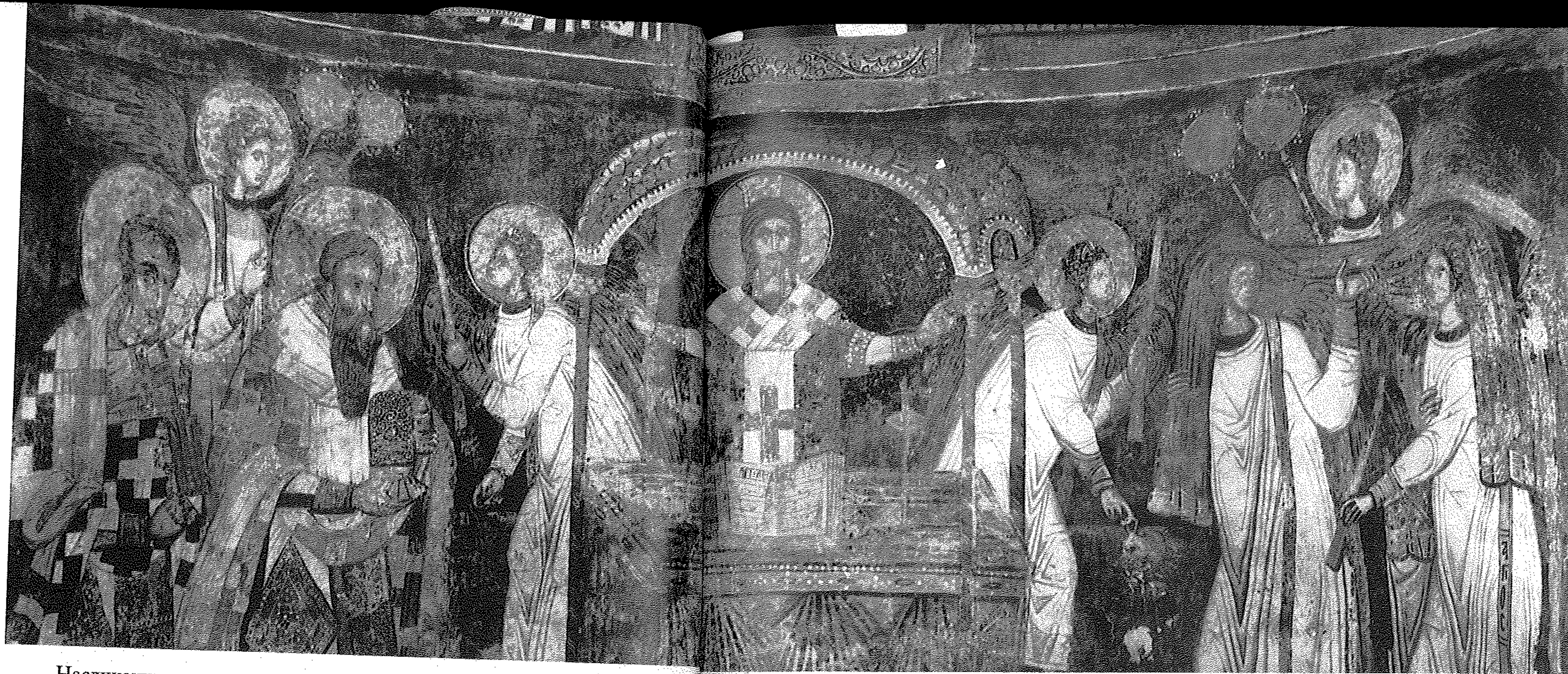
СВ. ГРИГОРИЈ I ОД НИСА, СВ. СПИРИДОН, СВ. КЛИМЕНТ ОХРИДСКИ И СВ. ВЛАСИЈ

Текстот на свитокот го донесуваме во целина, според направената копија:

На свитокот на св. Власиј се испишани почетните зборови на молитвата „Исполнение закона...“, точно според варијантата на текстот на Златоустовата литургија, свештеникот или архијерејот ги чита текстовите на молитвата во олтарот, пред жртвеникот, пред анафората на крајот на литургијата на верните, пред да го изговори отпустот на верниците, т.е. да ја заврши литургијата.[16] На свитокот на св. Власиј се испишани само трите почетни зборови на молитвата, што, сепак, овозможува точно одредување на тој текст:



[16] Л. Мирковић, *Православна лишургика,* II, 122–123.



Насликаните свети отци, коишто служат во Божествената литургија, се вбројуваат во редот на истакнатите вселенски архијереи, со исклучок на св. Климент Охридски, чијашто појава во оваа поворка е мошне карактеристична. Треба уште да се истакне дека надвор од олтарот, во првата зона на наосот и припратата, е насликан уште само еден архијереј, св. Никола, чијшто лик е откриен покрај јужната врата, како пандан на ликот на св. Димитриј, кому му е посветен храмот. Појавата на св. Климент во сликарството на Марковиот манастир, од една страна, се објаснува со големиот придонес на сликарите од охридската работилница во Марковиот манастир, иако сликарот на охридскиот светител, според сегашните сознанија, му припаѓал на скопскиот круг зографи,[17] а од друга страна, ќе ги спомнеме и познатите врски на кралот Марко и Охридската архиепископија во времето кога во Охрид началствувал архиепископот Григориј II.[18]

Познавањето на живописот од првата зона во олтарот на Марковиот манастир, покажува дека тука Божествената литургија не се исцрпела со сликата на Великиот вход, туку дека се

[17] В. Ј. Ђурић, *Марков манастир – Охрид,* Зборник за ликовне уметности (књига Дејана Медаковића), 8, Нови Сад 1972, 139–140.

[18] Ц. Грозданов, *Охридско зидно сликарство XIV века,* Београд 1980, 18–20.

претставени сите нејзини делови. Од нашето разгледување произлегува дека ликовно била вообличена и детално прикажана службата на проскомидијата, потоа, дека со текстот на свитокот на св. Спиридон бил допрен и чинот на литургијата на огласените, а со текстот на молитвата на свитокот на св. Григориј I од Ниса почетокот на чинот на литургијата на верните, којашто потоа продолжува со сцената на Великиот вход. Со текстот на свитокот на св. Климент Охридски, претпоследниот во поворката на архијереите, е означена заамвоната литургија, а крајот на Божествената литургија се заокружува со текстот на свитокот на св. Власиј, последен архијереј во поворката. Во сложената претстава на Божествената литургија, прикажана според Јован Златоуст, насликани се тринаесет црковни отци, учесници во литургијата, а во поворката се и тројцата најистакнати ѓакони, еден во протезисот, во рамките на службата на проскомидијата, и двајца во ѓаконикони, на крајот на Великиот вход.

БОЖЕСТВЕНА ЛИТУРГИЈА, ВЕЛИК ВХОД, ГЛАВНА АПСИДА

Во богатата литература во која се спомнува Великиот вход од Марковиот манастир, мошне често се зборува дека овде композицијата е спуштена од куполата во првата зона, а дека нејзината не-

обичност е во воведувањето на истакнатите црковни отци кои служат заедно со Христос. Сепак, треба да се истакне дека од поранешните претстави на Божествените литургии, во Марковиот манастир е преземена само поворката на ангелите во улога на ѓакони, а дека Божествената литургија од Марковиот манастир, со ширината и со сложеноста на претставата, во голема мера ги надминува сите постари евхаристичко-литургиски теми во апсидите на постарите споменици во северна Македонија и во Србија (Св. Никита, Лесново, Љуботен, Дечани, Матејче).[19] Искуствата на сликарите од Марковиот манастир и, посебно, на Божествената литургија, произлегуваат од широката основа на постарата византиска уметност. Во овој случај само ќе потсетиме на тоа дека токму во оваа композиција се обединети искуствата од претставата Поклонението на Христос–Агнец со сите негови варијанти, почнувајќи од крајот на XII век, потоа, од Визијата на св. Петар Александриски, како и од постарите видови на Божествената литургија, насликани во куполите, и, најпосле, од евхаристијата со Христос како свештеник, којшто служи во олтарскиот простор. Во врска со сликата на мртвиот Христос од протезисот во Перивлепта (Мистра) и во Марковиот манастир, веќе се наведени ставовите од делата на најистакнатите византиски богослови од XIV век, Никола Кавасила[20] и Григориј Палама,[21] коишто непосредно му претходеле на создавањето на сликарството на Марковиот манастир. Во врска со тоа е отворено и прашањето за еден вид реализам во оваа тема, како новина во византиската уметност од XIV век, што излегува од рамките на нашето разгледување и навлегува во суштествените прашања на развојот на сликарството во времето на доцните Палеолози.

Сите фигури од најнискиот појас на олтарскиот простор на Марковиот манастир се дело на двајца сликари од втората група, коишто се вклучиле во украсувањето на долната половина на внатрешноста на храмот, почнувајќи од циклусот на Акатистот на Богородица. За разлика од мајсторите од првата група, коишто изградиле синтетички ликовен јазик на искажување, полн со внатрешна сила, сликарите на Божествената литургија го задржале описниот начин на разработка на главите, кои оставаат впечаток со својата

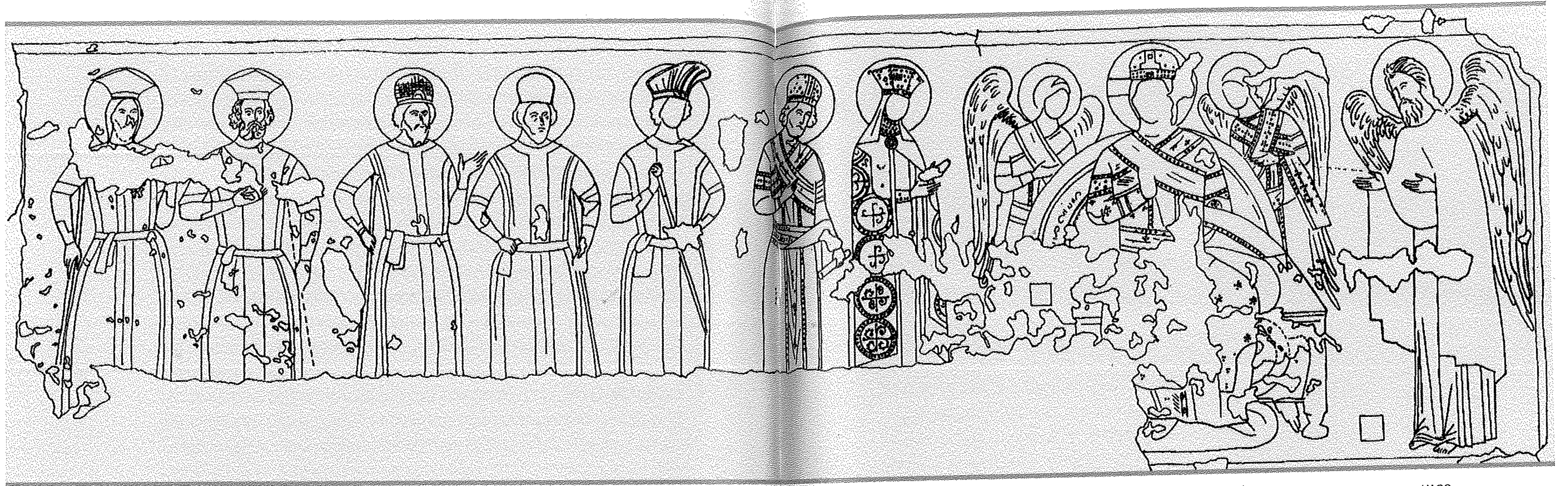
[19] В. J. Ђурић, *Византијске фреске у Југославији*, 81.
[20] S. Dufrenne, op. cit., 306–307.
[21] R. Hamann Mac Lean, op. cit., 150–151.

надворешна сугестивност.[22] Двајцата мајстори од втората група ги поделиле меѓусебно површините на олтарскиот простор, а некои фигури работеле еден покрај друг, наизменично. Така, на пр., сите ликови од службата на проскомидијата ги насликал првиот мајстор од оваа група, којшто ја потенцира пластичноста на фигурите и изразноста на лицата, најцелосно вообличени на главата на св. Атанасиј Александриски. Соработникот на овој мајстор е автор на поворката на ангелите-ѓакони на јужната страна на Великиот вход, а негово дело се и повеќе композиции во втората зона на фреските. Дека работеле заедно, најдобро покажуваат ликовите на св. Власиј, дело на првиот мајстор, и на св. Климент, дело на вториот мајстор, на крајот од поворката на архијереите во ѓакониконот. Според досегашните сознанија, двајцата мајстори од втората група не учествувале во сликањето на фигурите од најнискиот појас во наосот и припратата, коишто, најверојатно, ги работеле мајстори од првата група, кои и го започнале украсувањето на Марковиот манастир.[23]

2. За Небесниот двор

За разлика од фреските во долниот дел на олтарот, големата галерија ликови во долната зона на наосот и на припратата во Марковиот манастир, во најголем дел, била исчистена уште пред Втората светска војна. При последната конзервација, во седумдесеттите години на XX век, откриени се само фрагменти на ктиторската композиција на северниот ѕид, во припратата, како и светители покрај самата олтарска преграда, Јован Претеча, на северниот, и св. Димитриј, на јужниот ѕид; на другите фигури се исчистени и последните наслојки од подоцнежните премази од мрсна боја, со што композицијата на Небесниот двор стана позната во целина. Овој прилог не е пишуван со намера да одговори на прашањата коишто се однесуваат на вообличувањето на богословската основа на сликата на Небесниот двор, за што е веќе доста пишувано; во него настојувавме да ги препознаеме насликаните личности на северната поло-

[22] В. J. Ђурић, *Марков манастир – Охрид*, 139–141; ibid., *Византијске фреске у Југославији*, 82–83.
[23] Н. Ношпал-Никуљска, *Марковиот манастир – монумент како документ низ историјата,* Споменици за средновековната и поновата историја на Македонија, Скопје 1975, 411–412; Ц. Грозданов, *Новооткривене композиције Богородичиног акатиста у Марковом манастиру,* Зограф, 9, Београд 1978, 41.



вина на наосот и припратата, во композицијата на Небесниот двор, а во исто време да укажеме на развојот на основното јадро на оваа слика, на претставата на „царскиот Деизис“.

Ликовите од првата зона на северниот ѕид на Марковиот манастир, од времето на П. Срećковиќ и И. Јастребов,[24] се разгледувани како „кралеви од лозата на Немањиќи“ или како „галерија слики од домот на Немањиќи“. По чистењето на премазот, нанесен за време на црковните борби во Скопскиот крај, кон крајот на XIX век, се напушта мислењето дека биле насликани портрети на владетели од династијата Немањиќи, а него продолжил да го застапува само историчарот на уметноста В. Петковиќ.[25] Во втората фаза на истражувањето на споменикот, Л. Мирковиќ точно ги протолкува ликовите на Христос–Цар и Богородица–Царица и царот Давид на северниот ѕид, покрај олтарската преграда, но, сметаше дека другите фигури кон запад ги прикажуваат старозаветните јудејски цареви Соломон, Ровоам и др. и дека оваа поворка завршува на северната половина на западниот ѕид со ликовите на св. Константин и св. Еле-

[24] П. Срећковић, *Путничке слике*, Гласник Српског ученог друштва, 46, Београд 1878, 221–222; И. Јастребов, *Путовање по старој Србији*, Гласник Српског ученог друштва, 57, Београд 1884, 56.

[25] В. Петковић, *Поглед црквених споменика кроз повесницу српског народа,* Београд 1950, 181.

на. За фигурите во благороднички облеки, на јужната половина од наосот и припратата, сметаше дека се профани лица од дворскиот круг, но нивното утврдување го сметаше за отворено прашање. Своето мислење, Л. Мирковиќ упорно, до крајот, го бранеше во сите свои текстови за Марковиот манастир.[26]

Во третата фаза од толкувањето на ликовите од првата зона на Марковиот манастир, С. Радојчиќ точно воочи дека фигурите во дворска облека, со широки капи и со свечени стапови, не се портрети на владетели и благородници или на старозаветни јудејски цареви, туку светители, како што е тоа случај и во композициите со слична тематика во Трескавец и во Св. Атанасиј во Костур.[27] С. Радојчиќ оваа композициско-сликарска целина ја нарече Небесен двор или

[26] Л. Мирковић и Ж. Татић, *Марков манастир,* 35–42; Л. Мирковић, *Новооткривене фреске у Марковом манастиру код Скопља*, Гласник Скопског научног друштва, XII, Скопље 1933, 181–191; Л. Мирковић, *Дали се фреске Марковог манастира могу протумачити житијем Василија Новог,* Старинар, н.с., XII, Београд 1961, 77–82.

[27] С. Радојчић, *Фреске Марковог манастира и живот св. Василија Новог,* Зборник радова Византолошког института, 4, Београд, 1956, 216. Д. Тасић, *Живопис певничких простора цркве Св Апостола у Пећи,* Старине Косова и Метохије, књ. IV–V, Приштина 1971, 246 експлицитно истакнува дека во првата зона на Марковиот маманстир се насликани светите воинимаченици, обидувајќи се притоа да ги идентификува.

НАОС,
СЕВЕРЕН ЅИД,
ЦРТЕЖ
НА ФИГУРИТЕ
ВО ДОЛНИОТ ПОЈАС

Небесен Ерусалим, како што, сè уште, не сосема соодветно, се нарекуваат овие тематски целини. За големата галерија со осумнаесет фигури во благороднички одежди, некои истражувачи, и по расправата помеѓу Л. Мирковиќ и С. Радојчиќ, пишуваа како за низа старозаветни цареви (на северниот ѕид на наосот),[28] други, пак, како за светители,[29] но прашањата за нивните имиња ги оставаа отворени.[30] Пристапивме кон утврдување на ликовите на светителите на северната половина од првиот појас во Марковиот манастир, токму на оние, за кои се сметаше дека ги прикажуваат јудејските цареви, верувајќи дека со тоа би можеле да се надминат сè уште присутните колебања.

Во иконографската програма на византиската уметност, меѓу светите воини најистакнато место заземаат св. Ѓорѓи и св. Димитриј. Тие се сликаат еден покрај друг или во симетрични композиции, особено во применетата уметност, се поставуваат како пандани на чело на поворката на светите воини и маченици. Фигурата на св. Димитриј, кому му е посветен Марковиот манастир, е насликана на јужниот ѕид од црквата, помеѓу олтарската преграда и јужната врата, над која се наоѓа ктиторскиот натпис. Издвоен со бела бордура, поставен наспроти „царскиот Деизис", ликот на св. Димитриј, за разлика од другите свети воини-маченици од првата зона, е насликан во оклоп, со штит, со меч и со копје. Неговата фигура е во согласност со сфаќањето за местото и начинот на претставувањето на заштитниците на храмовите во црковните споменици од византиски стил.[31]

Поворката на свети воини-маченици на северниот ѕид на наосот, зад царот Давид, ја предводи св. Ѓорѓи, најпочитуваниот меѓу светителите, кои, според средновековното верување, со својата крв придонеле за јакнење на Христовата црква. Ликот на младиот воин со кадри од коса под белузлавата широка капа не остава никакво сомнение дека е во прашање св. Ѓорѓи. Тука, како и во други сликарски целини, св. Ѓорѓи зазема прво место, веднаш покрај „царскиот Деизис". Бидејќи ликот на св. Димитриј е веќе насликан на спротивната страна, покрај св. Ѓорѓи се поставени св. Теодор Тирон и св.

28 G. Millet, *La peinture du Moyen Age en Yougoslavie*, IV, (texte et presentation par. T. Velmans, Paris 1969, XXVIII, pl. 172; Р. Мијовић, *Менолоī*, Београд 1973, 141.

29 К. Балабанов, А. Николовски и Д. Ќорнаков, *Сйоменици на кулійураійа на Македонија,* Скопје 1980, 36.

30 Н. Ношпал-Никуљска, op. cit., 409.

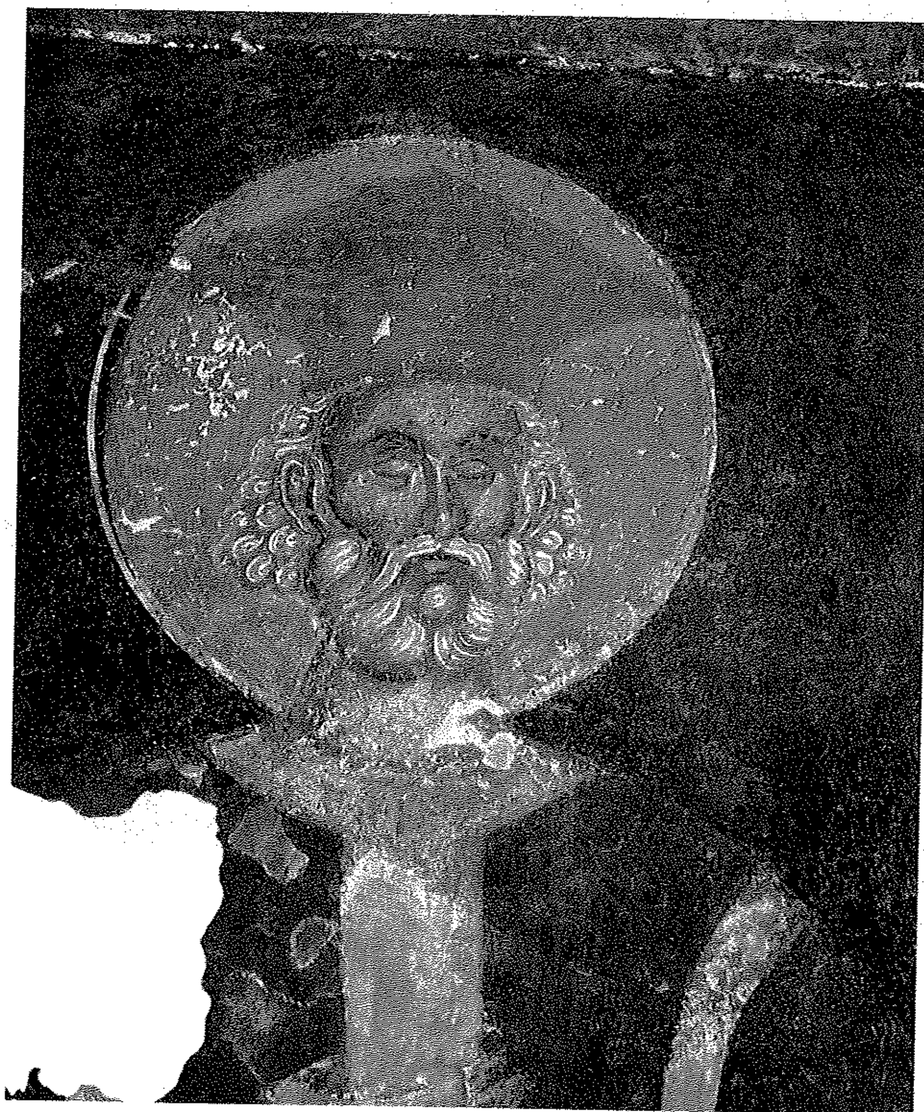
31 Г. Бабић, *О живоīисаном украсу олīарских īреīрада*, Зборник за ликовне уметности, 11, Нови Сад 1975, 38.



НАОС,
СЕВЕРЕН ЅИД,
ПРВА ЗОНА:
СВ. ЈОВАН ПРЕТЕЧА,
ХРИСТОС-ЦАР
НАД ЦАРЕВИТЕ,
БОГОРОДИЦА-ЦАРИЦА,
ЦАРОТ ДАВИД
И СВ. ЃОРЃИ

Теодор Стратилат. Во краиштата на солунската периферија овие популарни свети воини се сликаат заедно, покрај св. Димитриј и св. Прокопиј.[32] Обележјата врз основа на кои ги разликувале зографите и тука се точно назначени: Теодор Стратилат има подолга брада од Теодор Тирон и густа кадрава коса која му ги покрива ушите од двете страни, како што стои во упатствата на светогорските сликарски прирачници. Покрај Теодор Стратилат е насликан и постар свет воин, со изразено лице, со пробелена кадрава коса и со кратка пробелена брада и мустаќи. Во групата најистакнати свети воини постари се само св. Евстатиј Плакида и св. Мина. За разлика од св. Мина, кој се слика сосема белокос, св. Евстатиј Плакида се претставува со пробелена коса и со пократка брада, како што е случај во Марковиот манастир. Во сликарската програма на македонските споменици св. Евстатиј Плакида, по правило, има позабележливо место од св. Мина и се појавува со првата група свети воини; затоа неговото препознавање во Марковиот манастир го сметаме за сигурно. Петтиот лик од оваа низа на северниот ѕид на наосот, иако

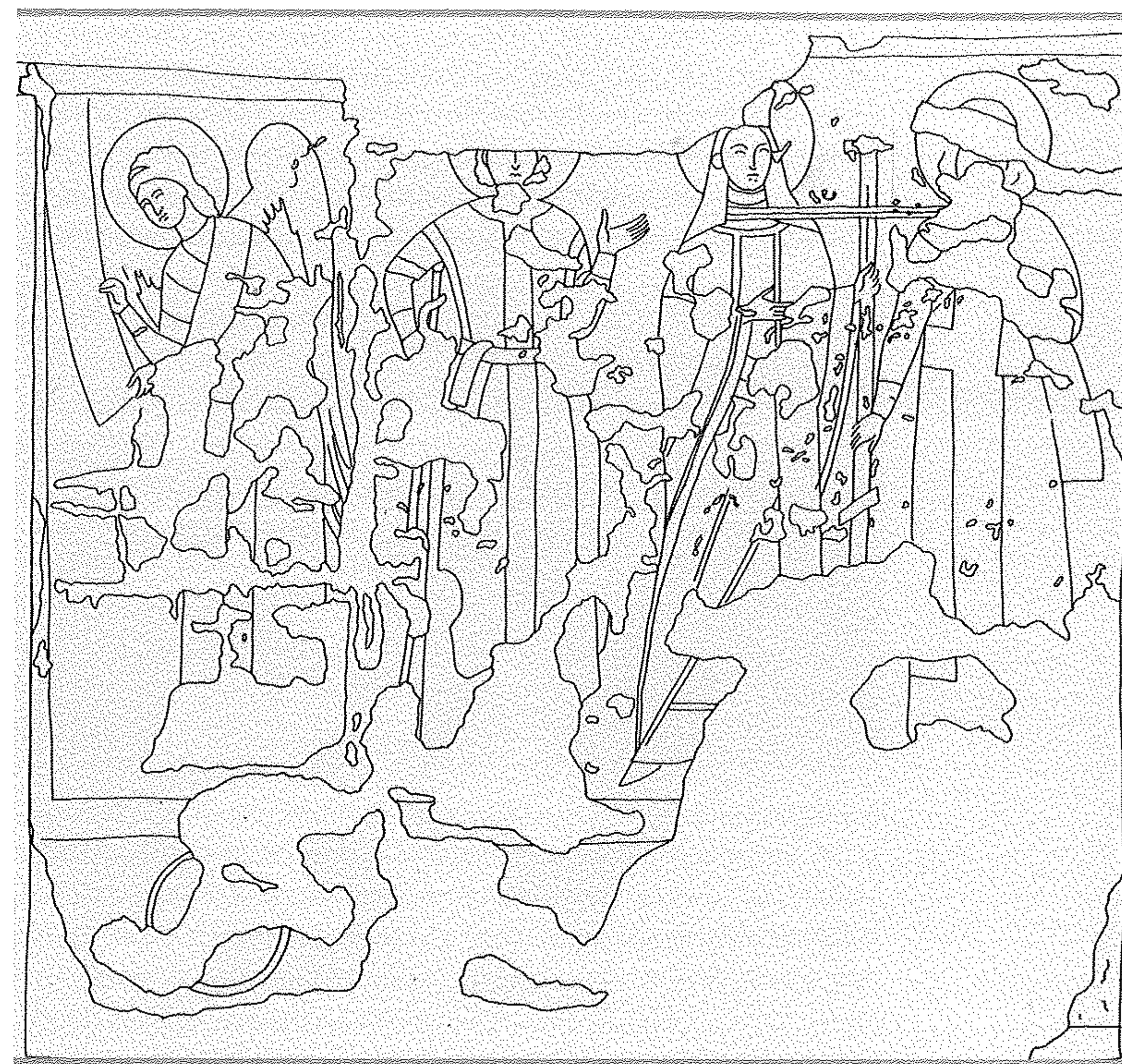
32 Д. Тасић, op. cit. 237–243.



СВ. ВОИН, ДЕТАЉ

мошне оштетен, може да се согледа во целина; станува збор за млад свет воин, со темна коса, со кратка темна брада и со мустаќи. Пред нас е, без сомнение, ликот на св. Артемиј или св. Никита, чиишто физиономии и самите сликари ретко ги раздвојуваат, па може да се разликуваат само ако покрај нив се зачувани натписите со имињата. Светогорскиот прирачник јасно истакнува дека двајцата личат на Христос,[33] понекогаш св. Никита има кратка густа коса, а кај св. Артемиј косата се спушта до вратот, како на сликата во Марковиот

[33] *Manuel d'iconographie chrétiene*, ed. M. Didron, Paris 1854, 322.
Изворниот изглед на оваа фигура, пред ретуширањето, може да се види во статијата на К. Балабанов, *Новооткриени портрети на кралот Марко и кралот Волкашин во Марковиот манастир,* Културно наследство, III, Скопје 1971, 50.

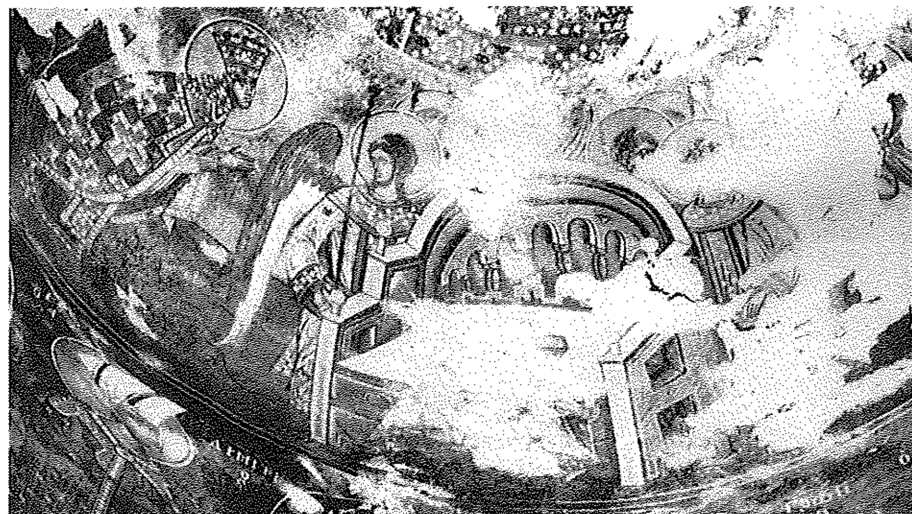


ФИГУРИ ВО ДОЛНИОТ ПОЈАС, НАОС, ЗАПАДЕН ЅИД

манастир. На западниот крај на северниот ѕид, во оваа низа се вклопени и портретите на ктиторите, чие разгледување не е предмет на овој прилог. На северната половина на западниот ѕид, меѓу ликовите на Константин и Елена, од северната, и архангел Гаврил, од јужната страна, стои свет воин со подигната десна рака кон основното композициско јадро, како и кај другите свети воини, додека со левата се потпира на стап, поставен под пазувите. Овој младолик светител, без мустаќи и брада, со тркалесто лице, со темна, кратка густа кадрава коса зад ушите, без сомнение е св. Прокопиј, најомилениот свет воин во средновековната уметност во Македонија покрај св. Ѓорѓи, св. Димитриј, св. Теодор Тирон и св. Теодор Стратилат.[34]

[34] Ц. Грозданов, op. cit., со постара литература.

Основното јадро на сликата на Небесниот двор, композицијата „Се претстави Царицата" сме ја разгледувале и порано.[35] Имено, само во Марковата задужбина, покрај Христос–Цар и Богородица-Царица, од едната и од другата страна се насликани уште пророкот и царот Давид и Јован Претеча. Во првата нам позната претстава на оваа слика, во северозападното кубе во Трескавец, околу 1340 г.,



ПОДГОТВИТЕЛЕН ПРЕСТОЛ, АНГЕЛСКА ВОЈСКА, БОГОРОДИЦА–ЦАРИЦА И ЦАР ДАВИД, ТРЕСКАВЕЦ

под Христос–Цар, којшто е насликан во темето на кубето, поставени се само фигурите на Богородица–Царица и на царот Давид, што значи дека композицијата била создадена врз стиховите на псалмот 44(45). Во Минхенскиот псалтир, во Небесниот двор се царот Давид и Христос–Цар; на сосема друга страна, во новгородската Ковалјовска црква, покрај Христос и Богородица–Царица, не е насликана третата фигура – царот Давид или Јован Претеча. Во Заум, на фреските од 1361 година, лево од Христос–Цар, стои само Јован Претеча, а царевите Давид и Соломон се насликани под Деизисот, меѓу претставниците на избраните и повиканите. Меѓу спомениците со тема на Небесниот двор, ликот на цар Давид покрај Христос–Цар и Богородица–Царица последен пат е насликан во Марковиот манастир. Повеќе не е повторена ниту поворката од осумнаесет воини-маченици, коишто го слават Христос како дворјани на Небесниот Ерусалим, иако оваа слика, во изменет вид, живеела уште долго во уметноста на доцниот среден век. Во Марковиот манастир царот Давид е насликан со сите обележја на современите владетели – со долг дивитисион, со вкрстен лорос пред градите и со круна од затворен тип,

[35] Ibid, 106–109.

со обрачи поставени под прав агол. Паѓа в очи и тоа дека св. Ѓорѓи, како најистакнат свет воин, е издвоен и со одеждата; неговата отворена широка капа потсетува на шапка каква што носеле луѓе со највисоки звања во државата – престолонаследниците;[36] а капите на Теодор Тирон и Теодор Стратилат, исто така, покажуваат определена сличност со капите на портретите на великодостојниците од византискиот круг.[37]

Порано ја разгледувавме појавата на сликањето на заокружени групи свети воини покрај сликата на Деизисот, на северниот ѕид на наосот, покрај олтарската преграда, како една од најтипичните тематски целини во сликарството на Охридската архиепископија во текот на XIV век. Основи на оваа иконографија се забележуваат во ѕидното сликарство во Македонија уште од крајот на XII век, додека појавата на собирањето на светите воини-маченици околу Деизисот имало свои корени во претходните епохи на византиското сликарство. Но, Небесниот двор од Марковиот манастир, за разлика од другите претстави на оваа тема, а по своевидното решение во Трескавец, изненадува со големи, заокружени поворки на свети воини, кои уште повеќе доаѓаат до израз поради отсуството на фигури на други светителски редови во првиот појас на наосот и нартексот. Подоцнежното византиско сликарство, почнувајќи од црквата Св. Атанасиј во Костур, било отворено за сите светителски редови зад фигурите на светите воини, што ѝ даде трајно обележје на тематиката во многу цркви од поствизантискиот стил во Македонија и во другите балкански земји.

[36] Ibid. 99.

[37] G. Babić, *L'Acathiste de la Vierge à Cozia*, Зборник радова Византолошког института, 14/15, Београд 1973, 183, укажува на слични облици на капите кај византиските великодостојници. V. J. Djurić, *La peinture murale de Resava. Ses origines et sa place dans la peinture Byzantine.* Моравска школа и њено доба, Београд 1972, 288–289, зборува за свечените стапови кај византиските великодостојници, а во врска со наводите кај Псеудо-Кодин.

SUR L'ICONOGRAPHIE DE FRESQUES
DU MANASTERE DE MARKO

Résumé

1. La Divine liturgie

L'auteur décrit les personnages peints en pied dans la zone inférieure des murs du sanctuaire. Il souligne le fait que les peintres y représentèrent non seulement la Grande Entrée mais qu'ils s'efforcèrent de rendre par image toutes les phases de la Divine liturgie.

C'est-à-dire, l'office de la proscomidie est représenté dans la prothésis: dans la niche, au-dessus de la table sémicirculaire on voit le Christ mort, étendu sur la dalle sépulcrale, et au dessus de lui saint Pierre d'Alexandrie officiant, la mitre sur la tête, tandis que l'archidiacre Etienne, un petit encensoir à la main, se tient débout en face de l'évêque. Saint Pierre d'Alexandrie tient un rouleau où est inscrit le texte que l'on prononce au début de l'office de la proscomidie. Sur le mur nord de la prothésis on voit saint Athanase d'Alexandrie avec un rouleau sur lequel est inscrit le début de la prière de la proscomidie. Sur le mur sud du sanctuaire (dans le diaconicon) saint Spyridon a un rouleau à la main où l'on lit le début de la prière des cathéchumènes; saint Grégoire de Nysse (sur le mur sud du diaconicon) tient un rouleau où l'on trouve le texte que l'on lit pendant le chant du Chérubicon dans la liturgie des fidèles. Saint Clément d'Ohrid (peint sur le mur qui sépare la travée orientale du diaconicon) tient un rouleau où le début de la prière de l'ambon est inscrit et derrière lui saint Blaise porte un rouleau où l'on lit le texte final de la Divine liturgie. L'auteur souligne encore que deux diacres, probablement saint Laurent et saint Romain, sont peints dans la niche du diaconicon, faisant partie de l'office liturgique célébré par les saints archevêques.

L'auteur du présent traité considère que cette large image liturgique et eucharistique, très compliquée, offre une synthèse, atteinte par l'art byzantin du XIV^e siècle. Elle résulte des expériences précédentes – idéologiques ou iconographiques – acquises par les peintres des images représentant les évêques of-

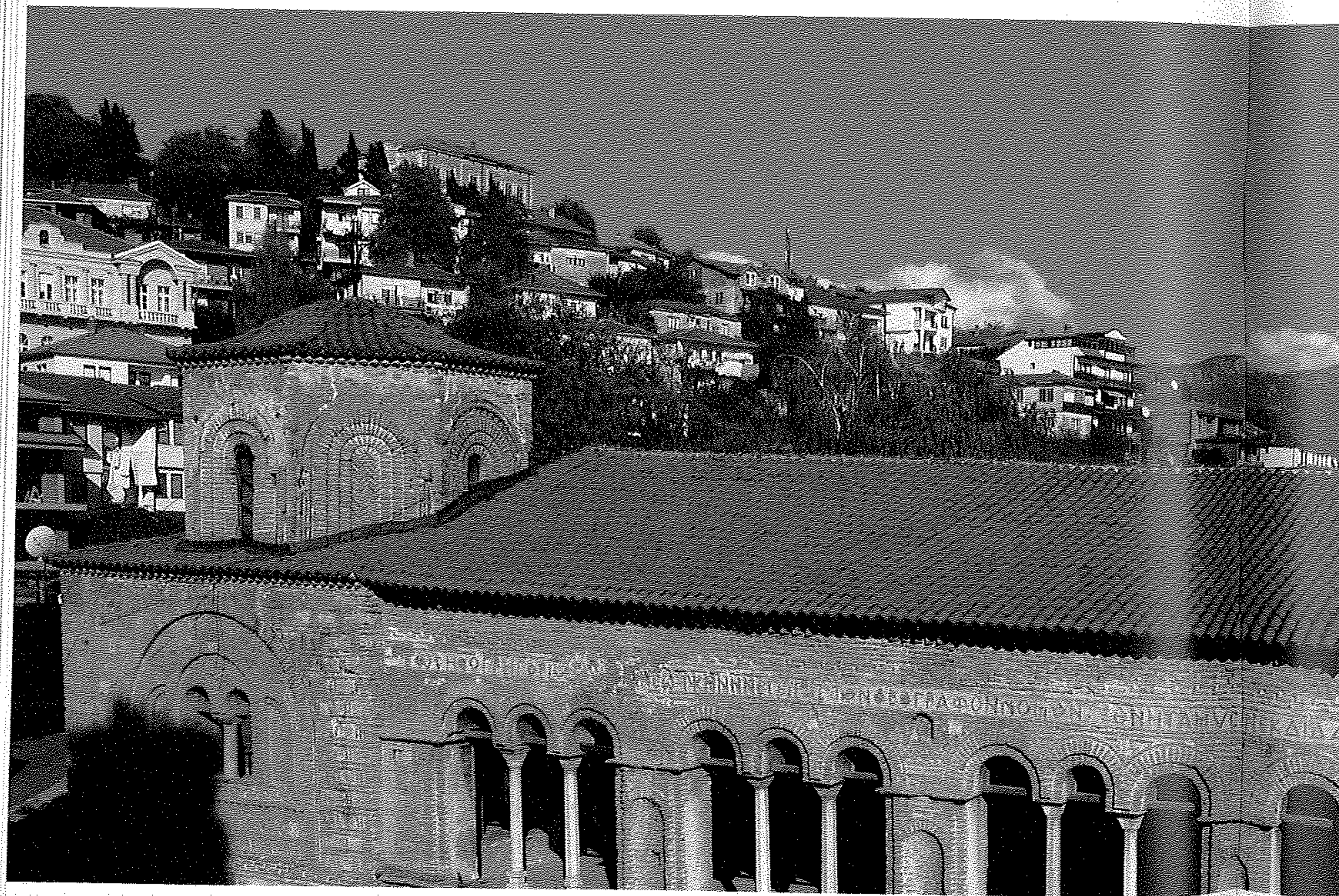
ficiant devant l'Agneau, la Vision de saint Pierre d'Alexandrie, aussi bien que la Divine liturgie ou l'Eucharistie vues dans leurs aspects plus anciens. Cette composition ornant le sanctuaire de l'église du monastère de Marko est une oeuvre exécutée par les deux maîtres anonymes appartenant au second groupe de peintres, qui ont travaillé dans cette fondation du roi Marko. Ils peignirent, entre autres images, l'Acathyste de la Vierge vers 1376/77 (ou 1380/81).

2. La Cour céleste

L'auteur identifie les personnages en pied peints dans la zone la plus basse du mur nord du naos et de la moitié nord de la partie ouest du narthex, qui font partie de la composition de la Cour céleste. L'auteur examine d'abord les opinions existantes, se rapportant à l'identification de ces personnages peints, exposant toutes les hésitations des chercheurs. Sur le mur nord du naos, en allant du roi David vers l'ouest, l'auteur a identifié les saints suivants: Georges, Théodore Tyron, Théodore Stratelate, Eustathius Placidas et Arthémius ou Nicétas; tous sont peints en costumes de la noblesse contemporaine, des bâtons solennels en main; saint Démétrius, auquel l'église est dédiée est peint en dehors de ce cortège, sur le mur sud de l'église, à côté de la clôture de choeur. Sur la partie nord du mur ouest St. Procopius est peint, entre les saints Constantin et Hélène et l'Archange Gabriel. Dans cette galerie solennelle de la première zone, qui se prolonge sur le mur sud du naos, on trouve les représentations des saints guerriers et non pas les portraits des personnages historiques ou des rois de l'Ancien Testament comme on le pensait autrefois. L'auteur procède à l'identification des guerriers – martyrs, auprès desquels les inscriptions ne sont pas conservées, par l'analyse comparative, en utilisant toutes les connaissances de principes influensant la présentation de ces saints dans l'art byzantin.

Dans la seconde partie de cet article l'auteur explique le noyau de la composition de la Cour céleste, formée par le Christ Empereur, la Vierge Impératrice, le roi David et saint Jean le Précurseur, tout en parlant d'une manière plus détaillée du roi David, dont le psaume 44 (45) a été le texte de base qui avait inspiré l'illustration de cette scène. L'image du monastère de Marko est comparée à de semblables représentations conservées à Treskavac, à Zaum, dans le psautier de Munich et au St. Athanase à Kastoria; de plus on attire l'attention sur l'influence que ces images exercèrent sur les sujets semblables dans la peinture de style byzantine à l'époque tardive dans les Balkans. L'auteur a adopté le terme »la Cour céleste« à condition d'y reconnaître le thème défini d'habitude par les chercheurs yougoslaves de l'art médiéval de style byzantin.

ОХРИД,
НАЈСТАРИОТ ЦЕНТАР
КАДЕ ШТО Е
ВЕРИФИКУВАН КУЛТОТ
НА СВ. КОНСТАНТИН-КИРИЛ
И СВ. МЕТОДИЈ

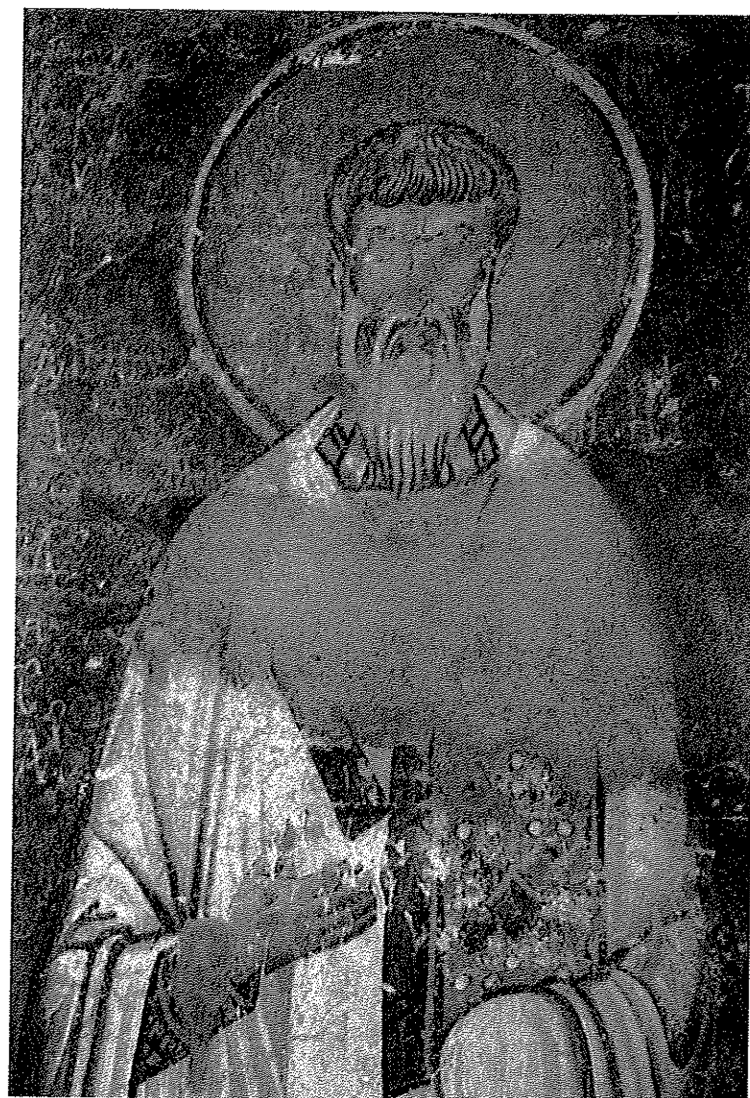


СВЕТИ КОНСТАНТИН-КИРИЛ И СВЕТИ МЕТОДИЈ ВО ВИЗАНТИСКОТО СЛИКАРСТВО ОД БАЛКАНСКИТЕ ЗЕМЈИ

Сознанијата што ги имаме за портретите на свети Константин-Кирил и свети Методиј станаа значително побогати последниве години, пред сè благодарение на откривањето на повеќе дела од ѕидното сликарство создадено до крајот на XVIII век. Паралелно со процесот на чистење и издавање нови збирки на претстави, методот на идентификација на фигурите на Солунските браќа стана попрецизен. Имено, дури последниве години се создадени сигурни бази погодни да ги следат развојните насоки, еволуцијата и карактеристиките на портретите на Кирил и Методиј во текот на еден милениум. Споменициите на сликарството во византиски и поствизантиски стил во балканските земји несомнено најмногу придонесоа за тоа. Иако откривањето на нови портрети од првите словенски учители сè уште е во тек, сепак е можно да се извлечат основните црти за еволуцијата на портретите на Кирил и Методиј во ликовната уметност.

Најстариот и веројатно прв центар каде што бил потврден култот на Кирил и Методиј е градот Охрид, во кој работеле нивните директни ученици Климент и Наум продолжувајќи го делото на своите учители по протерувањето од Велика Моравија. Како значаен црковен и книжевен центар, Охрид ја зачувал својата улога на едно од најважните огништа каде што во текот на вековите се негувал споменот на Солунските браќа. Тие биле славени како во црковната книжевност на словенски јазик, така и во онаа напишана на грчки јазик во кругот на Архиепископијата по падот на Самоиловата држава и обновувањето на моќта на Византија.

Најстарата претстава на свети Кирил во ѕидното сликарство е идентификувана во црквата Света Софија, чии фрески потекнуваат од времето на архиепископот Лав (1037–1056), поранешен хартофи-



СВЕТИ КИРИЛ, ЦРКВА СВ. СОФИЈА ВО ОХРИД

лакс на Цариградската патријаршија.[1] Веднаш до свети Кирил може да се види фигурата на свети Климент Охридски, додека од третиот светец е зачуван само еден дел од главата над очите и поради таа причина тој не може со сигурност да се идентификува. Со оглед на тоа што оваа фигура е поставена веднаш покрај Климент, се претпоставува дека тоа би можел да биде свети Методиј како дел од истата тематска целина. Тие се сместени во првата зона на ѓакониконот, во природна големина, на јужниот ѕид, покрај некогашната олтарна преграда. Таму свети Кирил е насликан со густа и бела коса и брада, со широко и хармонично лице, во целосниот подем на неговите интелектуални и физички сили, додека Климент е веќе снеможен старец чии типолошки црти ќе продолжат да се јавуваат во уметноста од наредните векови. Свети Кирил носи облека на хиерарх, и покрај фактот што никогаш немал чин на хиерарх. Покрај свети Кирил, добро се гледа почетокот на натписот ΔΙΔΑCΚΑΛΟC ΤΩΝ..., додека, пак, крајните букви се избришани. Насловот *дидаскалос* бил добро познат во тоа време, а во повеќето средновековни текстови често се спомнува како учител.[2] Ги следиме, на истиот јужен ѕид, надвор од олтарот, фигурите на светите врачи Пантелејмон, Кузман и Дамјан, чие заедничко претставување со свети Климент ќе продолжи да се

[1] С. Радојчић, *Прилози за исшорију најсшаријеī охридскоī сликарсшва,* Зборник радова Византолошког института, VIII/2, Београд 1964, 368.

[2] *Pseudo-Codinos, Traité des Offices* (éd. Jean Vearpeaux), Paris 1966, 318.



СВ. МЕТОДИЈ, СВ. КИРИЛ И СВ. КИРИЛ АЛЕКСАНДРИСКИ, ЦРКВА СВ. ЃОРЃИ ВО КУРБИНОВО, ПРЕСПА

појавува во охридското средновековно сликарство. Познато е дека црквата која свети Климент ја изградил во Охрид по 886 година му била посветена на свети Пантелејмон и дека неговиот празник се слави истиот ден.[3]

Сликарскиот репертоар на катедралата Света Софија ги опфаќа фигурите на словенските апостоли вклопени во големата целина од 60 хиерарси која ги претставува портретите на еминентни црковни отци, патријаршиски и архиепископски достоинственици од христијанската екумена. Сликарската концепција на овој простор секако се должи на архиепископот Лав кој се трудел, по победата врз Самоил и веднаш по шизмата од 1054 година, да ја вклучи Охридската архиепископија во сферата на источното христијанство.[4]

[3] Ц. Грозданов, *О йорйрейима Клименйа Охридскоī у охридском живойису XIV века,* Зборник за ликовне уметности, 4, Нови Сад 1968, 105–106.

[4] A. Grabar, *Deux témoignages archéologiques d'une église: Prespa et Ochrid,* Зборник радова Византолошког института, VIII/2 (1964), 166–168.





СВ. МЕТОДИЈ, СВ. КИРИЛ, ЦРКВА СВ. ЃОРЃИ ВО КУРБИНОВО, ПРЕСПА (СТР. 298 И 299)

Идентификацијата на претставите на светите Кирил, Методиј и Климент во црквата Свети Ѓорѓи во Курбиново, во Преспа, која датира од 1191 година, е многу важна новост во проучувањето на портретите на Солунските браќа. Кирил и Методиј таму се насликани на јужниот ѕид од наосот, малку свртени еден кон друг. Фигурата на свети Кирил доаѓа веднаш по онаа на свети Кирил Александриски, по кого словенскиот учител го добил своето монашко име. Нивната идентификација неодамна беше со сигурност потврдена благодарение на доста добро зачуваните натписи. И во Курбиново тие ја носат титулата учители, исто како на веќе спомнатата слика од Охридската катедрала.[5] Некои типолошки сличности помеѓу фигурата на свети Кирил во Света Софија и онаа во Свети Ѓорѓи во Курбиново се очигледни, со таа разлика што фреските од Курбиново биле подложени на стилизација, карактеристична за Комнените. Фактот што фигурата на свети Кирил Александриски е поставена покрај онаа на свети Константин-Кирил би можел да значи дека дејноста на александрискиот патријарх претставувала духовен пример за словенскиот учител.

На северниот ѕид од наосот во Курбиново се насликани, како пандани, двајца хиерарси чии натписи не се зачувани; но едниот од нив, оној што е насликан на западната страна од ѕидот, ги има сите типолошки црти на свети Климент Охридски. Вториот хиерарх, кој му го дава својот благослов на охридскиот светец, би можел да биде свети Климент, римски папа, според кого тој го добил своето монашко име. Во книжевноста и во уметноста се познати чести замени на ликот на римскиот папа со оној на охридскиот светец, но во случајот на Курбиново претпоставуваме дека двајцата хиерарси кои го носат името Климент се насликани како и веќе спомнатите фигури на свети Кирил Александриски и свети Кирил Солунски.[6] Црквата во Курбиново била донација од некој непознат благородник, кој е насликан на западната фасада во композицијата посветена на кти-

[5] Д. Барџиева, *Курбиново*, ЛИК, Скопје, 25.IX 1991. C. Grozdanov, D. Bardžieva, *Sur les portraits des personnages historiques à Kurbinovo.*

[6] Д. Стефановић, *Средњовековна стихира у част папе Климента I Римског*, Зборник Владимира Мошина, Београд 1977, 81–87. Ц. Грозданов, *Осумстотини години на Курбиново,* Н.М. 20.X.1991, Скопје. P. Miljković-Pepek, *Quatre saints non identifiés de Kurbinovo (1191) et hypothèses sur quelques exemples antérieurs et analogues en Macédoine, Byzantion,* tom LXII (1992), 390–401.

торот, заедно со еден архиепископ, веројатно Јован Каматир, претходникот на Д. Хоматијан.[7]

Во најстариот период, надвор од диецезата на Охридската архиепископија, се идентификувани портретите на Кирил и Методиј (денес многу оштетени), во црквата Свети Климент во Рим, насликани веднаш по смртта на Константин-Кирил, во втората фаза, во рамките на циклусот на свети Климент Римски од крајот на XI век.[8] Покрај тоа, уште кон крајот од XIX минатиот век е сигнализирано присуството на фигурите на Солунските браќа во црквата Свети Кирил Александриски во Киев од крајот на XII век, но нивната идентификација е несигурна и тие не се научно аргументирани.[9] Истото може да се каже и за некои индикации поврзани со фигурите на словенските просветители во сликарството од 1209 година во црквата на Богородица во манастирот Студеница, во Србија, чија идентификација е спорна.[10] Овде ќе спомнеме една друга слика на Менологот на Василиј II која го претставува откривањето на моштите на папата Климент, на која веројатно се претставени Кирил и Методиј, што би можело да сведочи за интересот на Цариград за мисијата кај Хазарите.[11]

Во големите сликарски целини на зографите Михаил и Евтихиј и на нивните современици, чија активност се следи од крајот на XIII век до третата деценија од XIV век, фигурите на светите Кирил и Методиј не се претставени. Дури по ангажирањето на Михаил и Евтихиј во живописувањето на црквата Света Богородица Перивлепта во Охрид, во 1294/1295 година, портретот на свети Климент ќе биде постојано присутен во нивното ателје. Сепак, недостасува одговорот на прашањето дали портретите на Кирил и Методиј постоеле во црквата на манастирот Свети Ѓорѓи во Старо Нагоричане, во близина на Куманово (1316–1318), кој е голем споменик насликан од Михаил и Евтихиј. Н. П. Кондаков е оној кој, на самиот почеток од XX век, првпат во историјата на уметноста го сигнализирал нивното постоење.[12]

[7] C. Grozdanov, D. Bardžieva, o.s., 72–80, Зборник радова Византолошког института, XXXIII (1994), 62–74.

[8] В. Пандурски-С. Босилков, *Кирил и Методий в Рим*, София 1970, 37–38.

[9] В. Н. Лазарев, *Древнерусские мозаики и фрески*, Москва 1973, 32.

[10] Р. Николић, *Конзерваторски запис*, Саопштења, XVIII, Београд 1986, 32.

[11] I. Dujčev, *Une miniature byzantine méconnue avec les images de Cyrille et Méthode,* Byzantion, XXXVI (1966), 51–73.

[12] Н. П. Кондаковъ, *Македония,* Санктпетербургъ 1909, 198–199.

СВ. МЕТОДИЈ,
СВ. КИРИЛ,
ЦРКВА СВ. ЃОРЃИ
ВО КУРБИНОВО,
ПРЕСПА
(СТР. 298 И 299)

Идентификацијата на претставите на светите Кирил, Методиј и Климент во црквата Свети Ѓорѓи во Курбиново, во Преспа, која датира од 1191 година, е многу важна новост во проучувањето на портретите на Солунските браќа. Кирил и Методиј таму се насликани на јужниот ѕид од наосот, малку свртени еден кон друг. Фигурата на свети Кирил доаѓа веднаш по онаа на свети Кирил Александриски, по кого словенскиот учител го добил своето монашко име. Нивната идентификација неодамна беше со сигурност потврдена благодарение на доста добро зачуваните натписи. И во Курбиново тие ја носат титулата учители, исто како на веќе спомнатата слика од Охридската катедрала.[5] Некои типолошки сличности помеѓу фигурата на свети Кирил во Света Софија и онаа во Свети Ѓорѓи во Курбиново се очигледни, со таа разлика што фреските од Курбиново биле подложени на стилизација, карактеристична за Комнените. Фактот што фигурата на свети Кирил Александриски е поставена покрај онаа на свети Константин-Кирил би можел да значи дека дејноста на александрискиот патријарх претставувала духовен пример за словенскиот учител.

На северниот ѕид од наосот во Курбиново се насликани, како пандани, двајца хиерарси чии натписи не се зачувани; но едниот од нив, оној што е насликан на западната страна од ѕидот, ги има сите типолошки црти на свети Климент Охридски. Вториот хиерарх, кој му го дава својот благослов на охридскиот светец, би можел да биде свети Климент, римски папа, според кого тој го добил своето монашко име. Во книжевноста и во уметноста се познати чести замени на ликот на римскиот папа со оној на охридскиот светец, но во случајот на Курбиново претпоставуваме дека двајцата хиерарси кои го носат името Климент се насликани како и веќе спомнатите фигури на свети Кирил Александриски и свети Кирил Солунски.[6] Црквата во Курбиново била донација од некој непознат благородник, кој е насликан на западната фасада во композицијата посветена на кти-

[5] Д. Барџиева, *Курбиново*, ЛИК, Скопје, 25.IX 1991. C. Grozdanov, D. Bardžieva, *Sur les portraits des personnages historiques à Kurbinovo.*

[6] Д. Стефановић, *Средњовековна стихира у част папе Климента I Римског,* Зборник Владимира Мошина, Београд 1977, 81–87. Ц. Грозданов, *Осумстотини години на Курбиново,* Н.М. 20.X.1991, Скопје. P. Miljković-Pepek, *Quatre saints non identifiés de Kurbinovo (1191) et hypothèses sur quelques exemples antérieurs et analogues en Macédoine, Byzantion,* tom LXII (1992), 390–401.

торот, заедно со еден архиепископ, веројатно Јован Каматир, претходникот на Д. Хоматијан.[7]

Во најстариот период, надвор од диецезата на Охридската архиепископија, се идентификувани портретите на Кирил и Методиј (денес многу оштетени), во црквата Свети Климент во Рим, насликани веднаш по смртта на Константин-Кирил, во втората фаза, во рамките на циклусот на свети Климент Римски од крајот на XI век.[8] Покрај тоа, уште кон крајот од XIX минатиот век е сигнализирано присуството на фигурите на Солунските браќа во црквата Свети Кирил Александриски во Киев од крајот на XII век, но нивната идентификација е несигурна и тие не се научно аргументирани.[9] Истото може да се каже и за некои индикации поврзани со фигурите на словенските просветители во сликарството од 1209 година во црквата на Богородица во манастирот Студеница, во Србија, чија идентификација е спорна.[10] Овде ќе спомнеме една друга слика на Менологот на Василиј II која го претставува откривањето на моштите на папата Климент, на која веројатно се претставени Кирил и Методиј, што би можело да сведочи за интересот на Цариград за мисијата кај Хазарите.[11]

Во големите сликарски целини на зографите Михаил и Евтихиј и на нивните современици, чија активност се следи од крајот на XIII век до третата деценија од XIV век, фигурите на светите Кирил и Методиј не се претставени. Дури по ангажирањето на Михаил и Евтихиј во живописувањето на црквата Света Богородица Перивлепта во Охрид, во 1294/1295 година, портретот на свети Климент ќе биде постојано присутен во нивното ателје. Сепак, недостасува одговорот на прашањето дали портретите на Кирил и Методиј постоеле во црквата на манастирот Свети Ѓорѓи во Старо Нагоричане, во близина на Куманово (1316–1318), кој е голем споменик насликан од Михаил и Евтихиј. Н. П. Кондаков е оној кој, на самиот почеток од XX век, првпат во историјата на уметноста го сигнализирал нивното постоење.[12]

[7] C. Grozdanov, D. Bardžieva, o.s., 72–80, Зборник радова Византолошког института, XXXIII (1994), 62–74.

[8] В. Пандурски-С. Босилков, *Кирил и Методий в Рим*, София 1970, 37–38.

[9] В. Н. Лазарев, *Древнерусские мозаики и фрески*, Москва 1973, 32.

[10] Р. Николић, *Конзерваторски запис*, Саопштења, XVIII, Београд 1986, 32.

[11] I. Dujčev, *Une miniature byzantine méconnue avec les images de Cyrille et Méthode,* Byzantion, XXXVI (1966), 51–73.

[12] Н. П. Кондаковъ, *Македония,* Санктпетербургъ 1909, 198–199.

Станува збор за две фигури на хиерарси, со добро зачувани натписи кои ги содржат имињата на свети Кирил и свети Методиј придружени од пророкот Амос, во рамките на циклусот на Менологот, во полето на ѕидот резервиран за 14 и 15 јуни. Точно е дека на 14 јуни се слави денот на свети Методиј, цариградски патријарх (946), но фактот што свети Кирил е насликан веднаш до него би можел да се оправда единствено со желбата за потсетување на Солунските браќа. Очигледно е дека Михаил и Евтихиј имале извесно познавање за Солунските браќа, покрај информациите кои би можеле на оваа тема да им бидат дадени од страна на Антониј и Венјамин, игумени во манастирот кои соработувале со овие сликари. Интересно е тоа што свети Кирил носи фелон и изгледа помлад од свети Методиј, кој е претставен како старец со полиставрион. Покрај тоа, свети Кирил Александриски, насликан во олтарот од истата црква, има сосем поинаква физиономија. Според нас, сликарите Михаил и Евтихиј, поставувајќи го свети Кирил покрај свети Методиј, ја изразувале желбата на месните монаси да ја видат претставата на Солунските браќа, но се чини дека сликарите немале многу прецизни информации за нив.[13] Меѓутоа, веќе во следните децении во уметноста на балканските земји ќе се појават забуни во врска со нивните типолошки црти поради неможноста сликарите соодветно да ги работат нивните портрети. Веќе пред средината на XIV век, може да се забележи дека ѕидното сликарство ги презема типолошките елементи на портретите на свети Кирил Александриски за да ја наслика фигурата на свети Константин-Кирил Философ. Овој процес можеме да го следиме почнувајќи од црквата Свети Никола во Станичење (1331/1332), помеѓу Ниш и Пирот во Србија,[14] и онаа во Беренде, во Бугарија (средината на XIV век).[15] Имено, во овие целини, свети Кирил е означен како Философ, титула која е карактеристична за словенскиот учител и која се среќава и како додаток на титулата учител. Свети Константин-Кирил ги има, на двата веќе спомнати портрети, типолошките ка-



СВ. КИРИЛ, ЦРКВА ВО БЕРЕНДЕ

[13] В. Р. Петковић, *Календар у старом српском живопису*, Старинар н.с., 2 (1922), Београд 1923, 7. П. Мијовић, *Менолог*, Београд 1973, 245, 280. Ц. Грозданов, *Портрети*, Скопје 1983, 28–30.

[14] Ch. Walter, *Art and Ritual of the Byzantine Church*, London 1982, 106–108.

[15] Е. Бакалова, *Стенописите на църквата при село Беренде*, София 1976, 24–25.

рактеристики на свети Кирил Александриски и носи еден вид митра, којашто фигурира на портретите на александрискиот патријарх. Повеќе научници сметале дека забуната помеѓу свети Константин-Кирил и свети Кирил Александриски е неприфатлива или, пак, биле резервирани во однос на ова прашање. Неодамна беше искажано мислењето дека овде станува збор за внатрешна „асимилација" и за намерно поврзување на двете фигури, зашто дејноста на свети Кирил била инспирирана од духовните доблести на свети Кирил Александриски. Според К. Валтер, словенскиот учител бил насликан во облека на хиерарх од истите причини.[16] Сепак, како што веќе видовме, свети Константин-Кирил и свети Кирил Александриски биле насликани во Курбиново еднододруго, без никаква забуна во однос на нивниот идентитет. Начнувајќи го ова прашање со неопходната претпазливост, овде мора да истакнеме дека постои извесен број ликовни дела од XV до XVII век во кои свети Константин-Кирил, насликан со цртите на александрискиот патријарх и носејќи го натписот Философ, се појавува во една духовна целина со свети Методиј и свети Климент Охридски. Ќе ги наведеме овие карактеристични примери: на иконата на свети Никола, во манастирот Дохијар на Света Гора, свети Кирил и свети Методиј се поставени еден до друг;[17] во манастирот во Хопово, Србија, Солунските браќа се насликани во олтарот при богослужението, еден зад друг;[18] во манастирската црква Света Богородица во Матка, во близина на Скопје, бистите на свети Кирил-Философ и свети Климент Охридски се насликани во олтарот;[19] во црквата во Долно Бешево, Бугарија, Кирил и Методиј се еден покрај друг во текот на богослужението;[20] во манастирот Света Богородица во Калишта, на брегот на Охридското Езеро, свети Кирил Философ и свети Климент Охридски се свртени еден кон друг.[21] Може да се мисли дека во сите горенаведени случаи сликарите имале намера да го претставата свети Кирил-Константин заедно со неговиот брат свети Методиј или со нивниот ученик свети Климент.

[16] Ch. Walter, o.c., 106–108.

[17] Ц. Грозданов, *Портрети*, 36.

[18] С. Петковић, *Зидно сликарство на подручју Пећке патријаршије 1557–1614*, Нови Сад 1965, 207.

[19] З. Расолковска Николовска, *Портретот на Климент Охридски во Матка*, Ликовна уметност, 8–9, Скопје 1983, 105–108.

[20] А. Василиев, *Образи на Кирил и Методий в България*, София 1970, 7.

[21] Г. Ангеличин Жура, *Страници од историјата на уметноста на Охрид и Охридско (XV-XIX век)*, Охрид 1997, 35–36.

Една група портрети на Солунските браќа од XVI и XVII век, насликани во црквите од диецезите на Пеќската патријаршија и Охридската архиепископија, се од особено значење за следење на континуитетот на овие претстави. Првин, да го истакнеме фактот дека во Пеќската диецеза се откриени три портрети на свети Кирил на кои тој е претставен како монах и кои се единствени претстави во поствизантиското сликарство. Првиот примерок, кој датира од 1565 година, се наоѓа во нартексот од катедралата на Светите апостоли во Пеќ. До бистата на Кирил се гледа натписот кој ја содржи титулата Философ, сместена во полето резервирано за 14 февруари, денот на неговата смрт.[22] Вториот портрет на кој е свети Кирил, со монашка облека и насликан во природна големина, се наоѓа во северниот трем на Студеница и нејзината изведба датира од 1668 година. Овој портрет, кој поседува исклучителни сликарски и графички квалитети, чист и прецизен цртеж, е еден од неговите најубави портрети од поствизантискиот период. Тој држи свиток со текст преземен од Житието на свети Кирил, кој всушност е молитвата која ја кажува пред заминувањето од својот роден Солун за Цариград, а според текстот од Мудроста на Соломон 9,4; 9,5.[23]

Овој текст е исто така напишан на свиток што свети Кирил го држи пред себе на иконата од околу 1640 година во манастирот во Морача.[24] Од типолошка гледна точка, овие портрети се многу слични; Кирил на нив е насликан со темна пробелена коса и брада, на зрела возраст. На иконата во Морача, заедно со свети Кирил се претставени светците од српската традиција – свети Сава и свети Симеон Немања. Фактот што текстот напишан на свитокот кој го држи свети Кирил е фрагмент од неговото житие неминовно докажува дека сликарите имале потврдени информации за овој просветител и особено за фактот дека тој починал како монах.

[22] Ц. Грозданов, *Ћирило и Методије у уметности обновљене Пећке патријаршије*, Косовско-метохијски зборник, 1, Београд 1990, 144–146.

[23] З. Гавриловић, *Живопис вестибила Богородичине цркве у Студеници. Избор тема и симболика, Студеница и византијска уметност око 1200 године*, Београд 1988, 185–186. Ц. Грозданов, *Книжевно-историските основи на монашките претстави на св. Кирил Философ*, Спектар 14, Скопје 1989, 19–27.

[24] В. J. Ђурић, *Иконе из Југославије*, Београд 1961, 129. С. Петковић, *Морача*, Београд 1986, 102.



СВ. КИРИЛ ФИЛОСОФ, ЦРКВА СВ. БОГОРОДИЦА, СЛИВНИЦА, ПРЕСПА

Кога станува збор за портретите на свети Кирил во Пеќската диецеза, исто така треба да наведеме неколку автентични фигури на Солунските браќа насликани во Охридската диецеза. Се работи за портретите на словенските учители во манастирот Света Богородица во Сливница, во Преспа, на чие постоење укажавме пред речиси две децении,[25] како и за примероците од црквата Свети Теодор, во близина на Петрич, Бугарија.[26] Во олтарот на црквата во Сливница, на јужниот ѕид, во 1606/1607 година е насликан свети Кирил Философ од еден исклучителен сликар, додека пак во нартексот од истата црква, еден друг сликар ги претставил, во 1612 година, сите

[25] Ц. Грозданов, *Најстарата претстава на Седмочисленициите*, Културен живот 7–8, Скопје 1979, 32–34; id., *Композицијата на Седмочисленициите во живописот од XVII–XVIII век*, Годишен зборник, Филозофски факултет, 5–6, Скопје 1979–80, 163–170; id., *Портрети*, 34–35, 115–118. П. Миљковиќ-Пепек, *Историските и иконографските проблеми на непроучената црква Св. Богородица од Слимничкиот манастир крај Преспанското Езеро*, Годишен зборник, Филозофски факултет 5–6, Скопје 1979–80, 192–196.

[26] Е. Флорева, *Старата црква в Добърско*, София 1981, 85–86, 108.



СЕДМОЧИСЛЕНИЦИТЕ, ЦРКВА СВ. БОГОРОДИЦА ВО СЛИВНИЦА, ПРЕСПА

седуммина словенски учители еднододруго. Тоа е всушност првата позната слика на Ἑπτάριθμοι (Седмочисленици), и покрај тоа што не се гледа заеднички натпис над нивните фигури. Во средината на оваа слика е претставен свети Кирил меѓу свети Методиј и свети Климент, додека до нив се наоѓаат свети Горазд со свети Ангелариј и свети Наум со свети Сава. Во олтарот и во нартексот на оваа манастирска црква свети Кирил не носи митра, но има облека на архиепископ. Овие две фигури, сепак, покажуваат типолошки разлики: неговата фигура во олтарот има црти на средовечен маж, како на веќе спомнатите портрети во Србија од претходниот период, додека пак во претставата на Седумтемина словенски светители тој е доста постар и поблизок до ликовната традиција на Охридската архиепископија. На оваа композиција свети Методиј, како впрочем и во постарото сликарство, има карактеристики на остарен хиерарх. Тргнувајќи од фактот дека Климент и Наум овде немаат физиономска сличност со нивните фигури насликани во Охрид, ние одамна го искажавме нашето мислење дека авторите на сликата во нартексот на црквата во Преспа не потекнувале од охридските ра-



СВ. КИРИЛ И СВ. МЕТОДИЈ, ЦРКВА СВ. БОГОРОДИЦА ВО СЛИВНИЦА, ПРЕСПА, ДЕТАЉ

ботилници.[27] Овде само ќе напомнеме дека уште во XVI век во книжевноста постоела целосно формирана традиција во однос на славењето на „седумтемина светители“ како група.[28] Имајќи ги предвид податоците дека свети Кирил имал слична физиономија со Василиј Велики (според еден руски прирачник за сликарство заснован врз модел од Света Гора),[29] како што е случајот со портретот на Кирил во олтарот, ние го искажавме мислењето за влијанието што Света Гора го извршила врз овие сликари. Сосема сличен е случајот со двете претстави на свети Кирил во црквата Свети Теодор во Добарско (1612), каде што работеле истите сликари како и во Преспа.[30] Во еден од овие случаи, фигурата на свети Кирил е идентична со онаа

[27] Ц. Грозданов, *Портрети*, 34, 116.

[28] Ф. В. Мареш, „*Седумте светители*“ *во старословенската и ѓрчката книжевност*, Климент Охридски и улогата на охридската книжевна школа, Скопје 1989, 101–109.

[29] *Образи на Кирил и Методий в чуждото и нашето изобразително искуство*, Хиляда и сто години славянска писменост, София 1963, 411.

[30] Ц. Грозданов, *Ликовите на св. Кирил и Методиј*, Пристапни предавања на новите членови на МАНУ, Скопје 1993, 17.

од нартексот во Преспа, додека пак неговата втора претстава прилега на фигурата на свети Кирил Александриски и на онаа на Василиј Велики.

Паралелно со проучувањето на портретите на свети Кирил и свети Методиј во Преспа и во Добарско во близина на Петрич, во црквата Свети Димитрија-Палатиција во близина на Верија, во сликарството од 1569 и 1570 година се идентификувани фигурите на свети Климент Охридски, свети Сава Немања и свети Ѓорѓи Кратовски, дело на сликар од селото Линотопи, Костурско, во Грција.[31] Фигурата на свети Сава е интерпретирана како порачка што ја направиле монасите од манастирот Ватопеди кои имале контакти со црквата во Верија.[32] Еден друг многу познат сликар по име Јован, син на Теодор, од селото Грамоста во близина на Линотопи, Костурско, според поновите истражувања, овие исти светци ги насликал многу порано во Свети Никола во Топлица (Демир Хисар), во близина на Битола.[33] Овие податоци нè наведуваат на помислата дека сликарството од Костур извршило влијание врз работилницата во Сливница и Добарско.[34] Делата на сликарите од Линотопи објавени досега, не покажуваат урамнотежени стилистички и сликарски карактеристики, но сликарот Јован од Грамоста, Костурско, откриен неодамна, е подобар од сликарите од Костур и од работилниците во Линотопи. Во последно време се претпоставуваше дека фреските од Преспа и Добарско се дело на сликарот Пимен, многу активен околу 1600 година во Бугарија.[35] Резултатите од оваа истражувачка фаза сè уште не можат да потврдат од каде доаѓало поттикнувањето фигурите на Солунските браќа и на нивните ученици да се воведат во спомениците на почвата на Србија, на Република Македонија

[31] С. Кисас, *Представа св. Саве Српског као ктитора манастира Ватопеда,* Зборник за ликовне уметности 19, Нови Сад 1983, 185–198; Г. Суботић, *Најстарије представе светог Георгија Кратовца,* Зборник радова Византолошког института XXXII, Београд 1993, 176–177; Οι ναοί του Αγίου Νικολάου στη βίτσα και του Αγίου Μηνά πο Μονοδένδρι Αθήνα 1991, 186–187.

[32] С. Кисас, о.с., 185–198.

[33] М. Машнич, *Иоан Зограф и неговата творческа деиност,* Проблеми на изкуството 2, София 1997, 10–18.

[34] Ц. Грозданов, *Ликовите на св. Кирил и св. Методиј*, 17.

[35] В. Попоска Коробар, *Кон атрибуцијата на живописот на црквата на Слимничкиот манастир,* Зборник, Средновековна уметност н.с. 2, Скопје 1996, 213–232.

и Бугарија и во која мера овие сликарски работилници се потпирале врз традициите на Света Гора.

Културниот подем кој се случил во Охридската диецеза на крајот од XVII и во XVIII век, особено за време на архиепископот Јоасаф, одиграл клучна улога за зголемениот интерес за негување на култот кон светите Кирил и Методиј, Климент и Наум. Оваа обнова, во која градот Москополе одиграл исто така важна улога, силно се манифестирала во развојот на културата, образованието, ликовната уметност и печатарската дејност. Во XVIII век биле создадени повеќе композиции на кои се претставени Кирил и Методиј со нивните ученици. Веќе кон крајот на XVII век, верниците од Охридската архиепископија кои живееле во Венеција отпечатиле книги посветени на локалните светци од нивната диецеза.[36] Така, тие во нив ја отпечатиле Службата на седумтемина светители (во 1720 година), додека пак подоцна, печатницата од Москополе, раководена од јеромонахот Григориј I и под покровителство на архиепископот Јоасаф, ја развила оваа дејност до највисок степен. Аколутијата на седумтемина светители, како и животот на свети Климент, свети Наум и на други светци кон кои во оваа област се негувал значаен култ, заедно со други текстови, нашле место во големиот Зборник од Москополе, објавен во 1741 и 1742 година.[37]

Најстарите претстави со фигурите на Солунските браќа од XVIII век се наоѓаат на иконостасот од манастирската црква Свети Наум во близина на Охрид. Имено, на иконата на свети Климент и Наум, минијатура изработена од јеромонахот Константин, е насликано Успението на свети Наум, на кое се претставени и Кирил и Методиј со нивните ученици.[38] Подоцна, во Зборникот од Москополе, во аколутијата на свети Наум и на Седмочислениците, била изработена во минијатура истата композиција на Успението на свети Наум.[39] Како што е познато, Успението на свети Наум, на кое се наоѓале фигурите на свети Кирил и Методиј, исто така било изра-

[36] A. Rédac – E. Tachiaos, *Preface, S. Kissas, texte K. Nichoritis, Cyril and Methodius in the greek literary tradition,* Cyrillomethodianum X, Thessalonique 1986, 319–351.

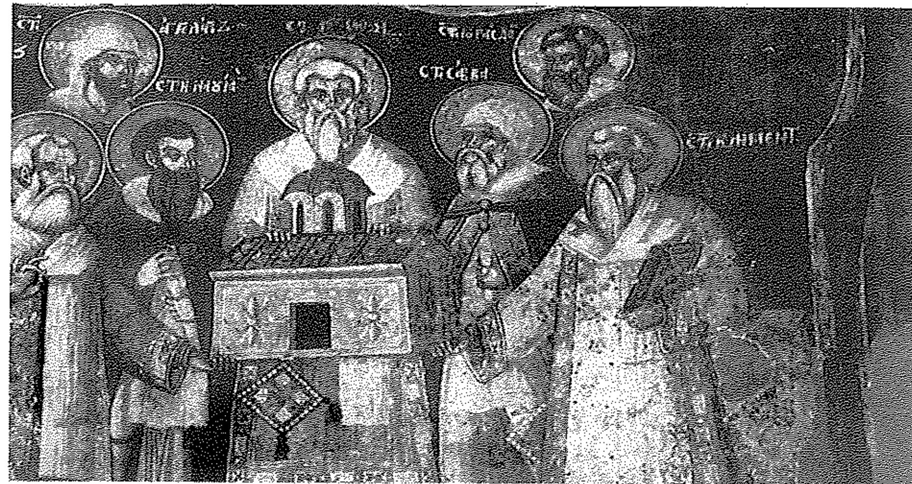
[37] Ibid., 251–269. M. D. Peyfuss, *Die Druckerei von Moschopolis*, 1731–1769, Wien-Köln 1989, 129–132.

[38] Ц. Грозданов, *Свети Наум Охридски*, Скопје 1995, 80–82.

[39] Id., *Портрети*, 219–224.

ботено во Виена на славната гравура од бакар направена од Христофор Жефарович, по порачка од иселениците од охридскиот регион.[40] Во ѕидното сликарство, Успението на свети Наум со сите мисионери на христијанството кај Словените било насликано, во голем формат, во 1800 година, од страна на Трпо Зограф, над гробот на свети Наум, во неговиот манастир во близина на Охрид.[41]

Од XVIII век исто така се зачувани неколку композиции од Седмочислениците, дела на зографи кои потекнувале од културниот круг во Охрид и Москополе. Најголемата заслуга за нивното претставување им се припишува на браќата Константин и Атанас од селото Поткожани, во близина на Свети Наум, и Подградец, но засекогаш преселени во Корча. Тие ја почнале својата дејност уште во времето на големиот охридски архиепископ Јоасаф и биле многу ценети во Света Гора.[42] Насликале нова варијанта на композицијата со Седмочислениците, а Давид, познатиот зограф од Селеница, тука одиграл извесна улога. Првата слика од ова ново претставување на Седмочислениците е откриена во црквата Свети Никола во Драча, близу Крагуевац, изработена во 1735 година од зографи чиј



СЕДМОЧИСЛЕНИЦИТЕ, ЦРКВА СВ. НИКОЛА, ДРАЧА, КРАГУЕВАЦ

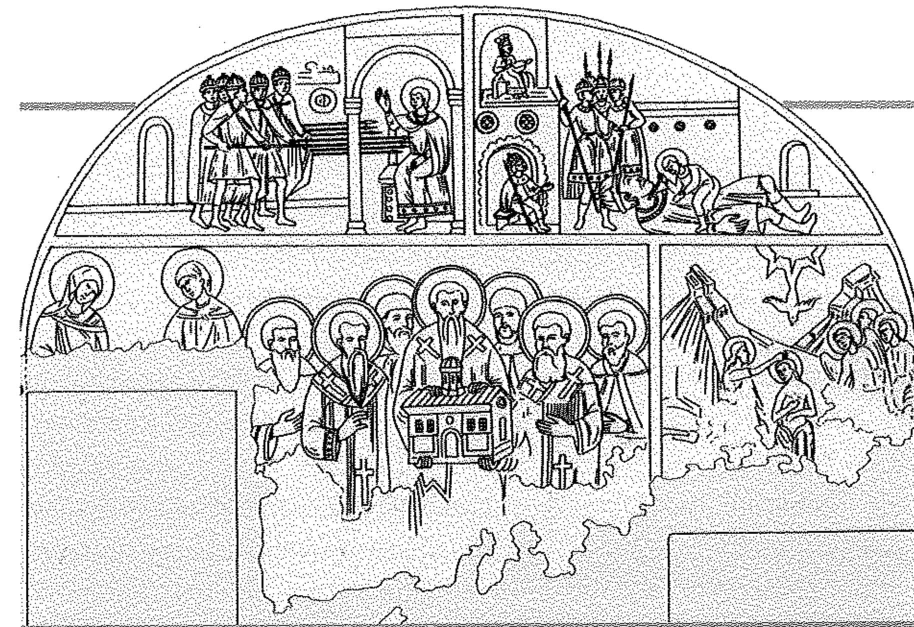
стил може да се спореди со оној на сликарството на уметниците од Москополе, Корча и Охрид.[43] Најстарата позната композиција, потпишана од зографите Константин и Атанас, се наоѓа во црквата во Арденица, од 1744 година, додека пак подоцна биле создадени

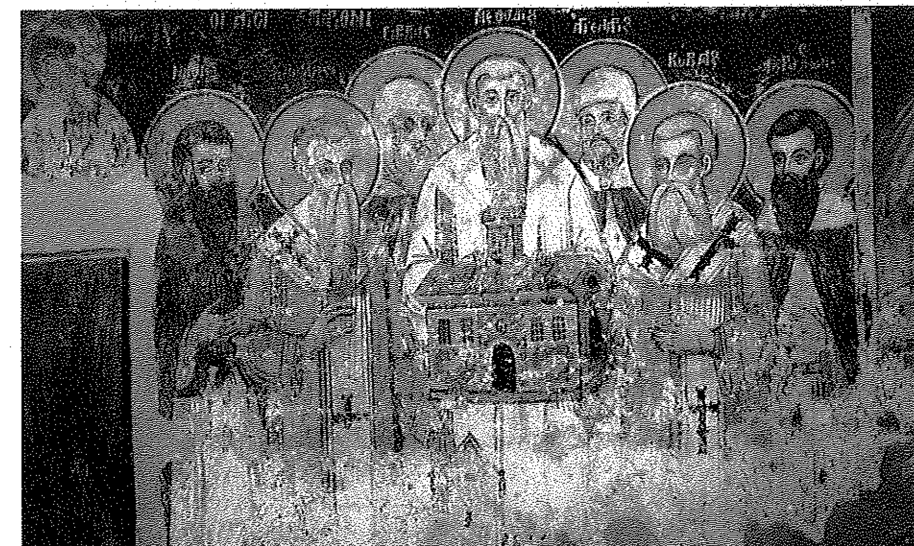
[40] Д. Давидов, *Срйска ірафика XVIII века*, Нови Сад 1978, 261–262.

[41] Ц. Грозданов, *Свеши Наум Охридски*, 95–104.

[42] Ibid., 95–99.

[43] Ц. Грозданов, *Порѿреѿи*, 118–120.





СЕДМОЧИСЛЕНИЦИТЕ, ЦРКВА СВ. НАУМ ВО БЛИЗИНА НА ОХРИД

неколку понови примероци во Корча, Виткуќ,[44] како и во црквата Свети Наум каде што работел Трпо Зограф, син на Константин.[45] „Новата изведба" на Седмочислениците е замислена на следниов начин: во средината на претставата се наоѓа свети Методиј кој ги положува рацете врз моделот на една црква којашто свети Кирил и свети Климент ја потпираат од двете страни. Важноста што на свети Методиј му се придава на сликата на Седмочислениците од XVIII век (освен случајот каде што свети Наум е оној во средината), може да се објасни со титулата архиепископ која ја носел свети Методиј и со високото место што го имал во Климентовото житие

[44] M. D. Peyfuss, o.c., 175.

[45] Ibid., 177–180.

од Теофилакт, кое било многу популарно во Охридскиот регион.[46] Можното влијание на текстот на Теофилакт е исто така поткрепено од фактот што меѓу личностите кои ја оплакуваат смртта на свети Наум се наоѓа и свети Лаврентиј, спомнат во текстот на охридскиот архиепископ како алтернатива на свети Сава. Така, всушност, почнала да се појавува, првпат во уметноста на Охридската архиепископија, во XVIII век, фигурата на свети Лаврентиј како млад ѓакон кој во рацете држи кадилница над одарот на свети Наум.[47]

Културниот и духовниот развој, кој бил мошне силен во Охридската архиепископија пред средината на XVIII век, делумно се должел на Христофор Жефарович, многустран уметник, веројатно обучен во Света Гора, кој работел во Австрија, главно по порачка на српската црква од Сремски Карловци.[48] Во 1741 година Жефарович ја објавил во Виена, со Томас Месмер, *Стематографијата* во која биле изработени повеќе фигури на светци од српската црква и од Охрид, меѓу кои свое место има и свети Методиј. Во науката постојат различни мислења во однос на прашањето зошто свети Кирил не е присутен во *Стематографијата*, но бидејќи задоволителен одговор на ова прашање сè уште не е даден, засега го оставаме отворено. Жефарович, исто така, го изработил веќе спомнатиот бакрорез со житијата и чудата на свети Наум,[49] меѓу кои и епизодата со Успението на Охридскиот светец.[50] Интересот за свети Наум во подунавските региони на Австриската монархија бил многу голем, имајќи предвид дека тој бил славен од сите верници на Охридската архиепископија кои се иселиле од родната земја и, особено, од Власите од Москополе и околните села.[51] *Стематографијата* на Жефарович, како и Житието на свети Наум и неговите чуда, кон крајот на XVIII и во целиот XIX век, претставувале прирачници и модели што ги користеле голем број зографи од балканските земји кои ја пренесувале оваа тематика на живописот и на иконите, во многу-

[46] B. Koneski, *Sedmočislenici,* Slovo, 25–26, Zagreb 1967, 185–190.

[47] Ц. Грозданов, *Портрети*, 225–226.

[48] Д. Давидов, *Српска графика XVIII века*, 105–127.

[49] Ibid., 161–162.

[50] *Свети Наум Охридски*, 95–104.

[51] Д. Давидов, *Култ св. Наума у Будимској епархији*, Балканика XI, Београд 1980, 98–101.

бројни варијанти од поствизантискиот стил, со влијание од барокот и од локалните уметнички школи.[52]



УСПЕНИЕТО НА СВ. ГОРАЗД И НА СВ. АНГЕЛАРИЈ, ИКОНА ВО ЦРКВАТА СВ. БОГОРОДИЦА ВО БЕРАТ

На преминот од XVIII во XIX век, во ликовната уметност се појавила една посебна композиција, Успението на свети Горазд и на свети Ангелариј, позната благодарение на иконите од Берат, Албанија, изработени едната од Јован (Четврти) Грабован, а другата од Адам Христо од Самарина. На оваа сцена, околу одарот на свети Горазд и на свети Ангелариј, поставен пред ѕидините на Берат, се наоѓаат и нивните учители Кирил и Методиј.[53] Ова е поврзано со верувањето дека во катедралата во Берат, посветена на Богородица, се наоѓаат моштите на свети Горазд, додека пак В. И. Григорович многу рано забележал, уште во 1845 година, во неговиот патопис, дека во близина на Берат се наоѓа манастир посветен на свети Горазд, чиј опис не го дава.[54] Укажувајќи на оваа ликовна традиција во Берат од крајот од XVIII и во XIX век, можеме само да забележиме дека не се познати ниту историски извори ниту археолошки податоци кои би можеле да проговорат за потеклото на култот спрема Горазд и Ангелариј во Албанија.

Големата културна преродба што се случила во XVIII век значително придонела за изработување на иконографијата на Солунските браќа, најчесто во поглед на композициите посветени на нивните ученици. Во овој период имало значителни отстапувања од

[52] Ц. Грозданов, *Утицај Христофора Жефаровича на стварање макед. мајстора XIX века, Западноевропски барок и византијски свет,* САНУ, Београд, 217–223.

[53] Д. Калев, *Св. Горазд славянски просветител*, София 1970, 60–61. S. Kissas, In *Cyrillomethodianum* XI, Thessalonique 1987, 250–255.

[54] В. Григоровичъ, *Очеркъ путешествия по европеиской Турции*, Казанъ 1848, 135.

принципите на поствизантиската уметност со прифаќање на елементи од ренесансата и барокот кои дошле од запад. На пример, композицијата со Седмочисленициte била направена врз нови основи, ставајќи ја фигурата на свети Методиј во средината, додека останатите шестмина светители се свртени накај него. Претставувањето на осмиот светец, свети Лаврентиј, се среќава само во сцената на Успението на свети Наум, додека другите претстави образуваат целина од седум фигури, појава што П. Илиевски ја толкува со симболиката на бројот седум и на седумте ликови во христијанската традиција во Стариот завет.[55] Бидејќи голем број верници од Охридската диецеза емигрирале, култовите кон словенските апостоли се прошириле и во границите на Австриската монархија, што довело до нивно присуство во иконографијата. Во овој период, свети Методиј и понатаму бил претставуван како стар хиерарх, со долга и бела коса и брада, со недоволно дефинирана физиономија, додека пак физиономските црти на свети Кирил се промениле. Неговата брада е пократка и рамно поткастрена, лицето му е широко и со високо чело, појава која се оддалечува од претходниот начин што го користеле средновековните зографи при неговото претставување. И покрај тоа што пронаоѓањето на нови, досега непознати примероци на фигури од Солунските браќа во централните и во јужните балкански земји сè уште трае, идентификациите направени во уметноста до денес сепак потврдуваат дека култот на Кирил и Методиј не бил многу задоцнет во смисла на грижата за сеќавањето на нив во сите книжевни жанрови. Ние сме убедени дека ажурирањето на сите портрети на Кирил и Методиј, особено во земјите од византиската културна сфера, ќе обезбеди скапоцени податоци за односите помеѓу уметничките и книжевните центри во врска со сликарството и културата и за нивните меѓусебни влијанија. Денес е сосема сигурно дека Охрид бил најстариот центар на култот на Кирил и Методиј во ликовната уметност на балканските земји и дека дури подоцна во другите културни центри пораснал интересот за нивно претставување, често обележано со двоумења во однос на карактеристиките на нивната физиономија, но секогаш во потрага по нови структури од гледна точка на композицијата и тематиката, преку кои се манифестира почитта и интересот за основачите на словенската култура и книжевност.

[55] П. Хр. Илиевски, *Терминот ἑπτάριθμος и состав на групата „свети словенски седмочисленици"*, Прилози на Одделението за лингвистика и литературна наука, XVIII, 2, МАНУ, Скопје 1994, 5–28.

SAINT CONSTANTIN-CYRILLE ET SAINT METHODE DANS L'ART BYZANTIN DES PAYS BALKANIQUES

Résumé

Les figures des premiers maîtres slaves saint Cyrille et saint Méthode ne figurent pas dans le Manuel de peinture du mont Athos, et c'est la raison pour laquelle leurs représentations se forment d'après les connaissances des peintres les ayant peintes.

1. Le premier groupe de leurs portraits se trouve dans le centre culturel d'Ohrid grâce à la mémoire que saint Clément et saint Naum d'Ohrid ont transmise de leurs maîtres. Dans ce contexte, l'auteur souligne la signification particulière de leurs figures dans l'église Sainte-Sophie à Ohrid et des figures découvertes plus récemment dans l'église Saint-Georges au village de Kurbinovo à Prespa. Dans ces figures, Cyrille est présenté en tant que Grand Prêtre, immédiatement à côté de saint Cyrille d'Alexandrie, et est désigné comme *maître*. Nous ne possédons ni de données ni de fragments picturaux quant à leur présentation dans Saint-Achille, la cathédrale de Samuel à Prespa.

2. Dans le travail des peintres Michel et Eutychès il n'y a point de traces de leur représentation, mais dans le Calendrier de Staro Nagoričane, saint Cyrille a été peint le jour de sa fête.

3. Dans les portraits à Staničenje et à Berende, datant de la deuxième moitié du XIVème siècle, saint Cyrille est désigné comme *philosophe*, ce qui renvoie à saint Cyrille de Thessalonique. Or, il porte la mitre de saint Cyrille d'Alexandrie, ce qui témoigne de la confusion de ces deux personnages. L'hypothèse que les maîtres slaves ont été peints à Lesnovo n'est pas encore confirmée avec certitude.

4. Saint Cyrille le Philosophe est peint, à la fin du XVème siècle, dans l'église monastique à Matka, près de Skopje, en tant que pendant de saint Clément d'Ohrid, ce qui indique leur relation mutuelle. On retrouve le même cas dans l'église monastique à Kališta, alors que plus tard, en Macédoine, il est peint dans le cadre de la composition des sept saints slaves.

5. Dans la première étape de la peinture à Slivnica, Prespa, saint Cyrille est peint dans l'autel avec l'épithète *philosophe*. Dans tous ces portraits, il est présenté comme hiérarque. Or, il existe un groupe de portraits en Serbie des XVI^ème^ et XVII^ème^ siècles dans le Patriarcat de Peć, à Studenica et à Morača, où il porte l'épithète *philosophe*, tenant un rouleau où est inscrit un fragment de sa Vie qui confirme son identification. Dans tous ces exemplaires, saint Cyrille est d'âge moyen, aux cheveux grisâtres, tandis que la présence de saint Méthode en tant que vieux hiérarque est plus rare.

6. Il est intéressant que dans la Stématographie de Hristifor Žefarović (gravure sur cuivre) de 1741, saint Cyrille n'est pas présenté. Par contre, on y voit saint Méthode, saint Clément et saint Théophilacte d'Ohrid, ce qui est différemment interprété par les savants. A partir du XVIII^ème^ siècle, quand les sept saints slaves sont souvent peints, surtout en Macédoine et en Albanie, saint Méthode est placé au centre de la composition, ce qui est probablement dû à son haut titre d'archevêque, tandis que saint Cyrille et saint Naum se trouvent de ses deux côtés. Cependant, cette variante est variable car dans la deuxième moitié du XIX^ème^ siècle c'est la figure de saint Cyrille qui est peinte au centre de la composition. Dans ces peintures, saint Cyrille et saint Méthode tiennent ensemble un texte en alphabet slave. Ce processus dure jusqu'aux guerres balkaniques (1912). Dičo Zographe et son fils Avram Dičov figurent parmi les peintres les plus connus représentant cette thématique.

La tradition de leur peinture à Rome ne s'est pas consolidée malgré les débuts de leur représentation retrouvés dans l'église San Clemente avant le XI^ème^ siècle, ayant trait au transport des reliques de saint Clément de Rome, lors de leur visite au pape Hadrien II, quand ont été également remises les reliques du pape Clément découvertes par les frères de Thessalonique à Chersonèse en Crimée à l'époque de leur mission chez les Hazares.

СВЕТИ АСТИЈ ДРАЧКИ ВО СРЕДНОВЕКОВНИОТ ЖИВОПИС

На ранопочинатиот колега
Сотириос Кисас

Драчката митрополија го прославува св. Астиј како свој основоположник, прв митрополит и заштитник на градот уште од раниот среден век. Тој настрадал во прогоните на христијаните за време на императорот Трајан (98–117), а неговиот празник се комеморира на 4 јуни, како и на 6 јули, кога се одбележува смртта на ѓаконот св. Исавриј, кој настрадал во соседна Аполонија. Во Житието на св. Астиј посебно се истакнува неговиот маченички крај: по камшикувањето со кожени жили, тој бил распнат на дрвен крст, премачкан со мед и изложен на животински напади. Во богословската книжевност на византиските центри мошне рано, низ повеќе ракописи, се следи неговиот помен во житијата и службите, коишто веќе биле предмет на посебни проучувања.[1]

Овој труд е насочен кон проучување на претставите на св. Астиј во средновековниот живопис што се идентификувани до денес, но не се анализирани како единствена ликовна и тематска целина. Нивното разгледување е посебно значајно за следење на културните и црковните односи меѓу Драчката митрополија, Охридската и Пеќската архиепископија. Воведувањето на овој светител во црковниот живопис по кризата на Византиското царство предизвикана од инвазијата на Словените и Аварите настапува заедно со обновувањето на старите христијански култови во Стоби,[2] а потоа и

[1] Ch. Hannick, *Studien zu den griechischen und slavischen liturgischen handschriften der Österreichischen Nationalbibliothek*, Band VI, Wien 1972, 92–97.

[2] B. Aleksova, *Loca sanctorum Macedoniae*, Skopje 1995, 113; Z. Nikolovska, во *Studies of Stobi,* III, 1981, 315, каде што се истакнува дека во баптистериумот бил варосан стариот фрескоживопис и дека потоа бил насликан крст. Оваа појава е карактеристична за времето на иконоборството.

во Охрид,[3] Струмица и на Брегалница,[4] во времето на дејствувањето на учениците на св. Кирил и св. Методиј.

Во Драч постојат ретки, но значајни траги на одбележување на споменот на св. Астиј, а исто така и на ѓаконот св. Исавриј, чиишто мошти биле пренесени од Аполонија, каде што тој бил погубен, веројатно во крајот на III век. Во овој прилог нема да зборуваме за претставите на св. Исавриј, коишто биле застапени во живописот на Македонија уште во XI век,[5] но ќе го проследиме неговото сликање со драчкиот митрополит св. Астиј. Првите познати пишувани вести за заедничко празнување на св. Астиј и св. Исавриј потекнуваат од 1210 година и тие откриваат едно значајно сознание за нивното комеморирање во ист ден.[6] Во еден правен документ од јануари 1383 година, се спомнува црквата во Драч која била посветена на овие двајца маченици, покровители на градот, а тоа била, всушност, катедралата на Драч.[7] Со оглед на фактот што во Драч имало население кое припаѓало на православната и на римокатоличката конфесија, се чини дека во нивната почит немало подвоеност: впрочем, тие се сликаат во црквите и со православна и со римокатоличка богослужба, што најдобро се илустрира со зачуваните ликови во црквите во Рубик и Пеќ.

Според досегашните сознанија, најстарата зачувана претстава на св. Астиј се наоѓа во олтарниот простор на црквата Св. Апостоли во Пеќ, чие сликарство се датира околу 1260 година.[8] Речиси од истите години потекнува и ликот на св. Астиј во Христовата црква во Рубик, меѓу Драч и Скадар, северно од течението на реката Мат. Во големото светилиште на старата црква во Пеќ, бистите на св. Астиј и св. Исавриј се насликани една под друга, покрај влезните врати на ѓаконикот, додека на спротивната страна се фигурите на пророкот Езекил со облека на старозаветен цар и на уште еден маченик под него.[9]

[3] V. Bitrakova-Grozdanova, *Monuments paleochretiens de la règion d'Ohrid*, Ohrid 1975, passim.

[4] B. Aleksova, op. cit., 132–160, со постара литература.

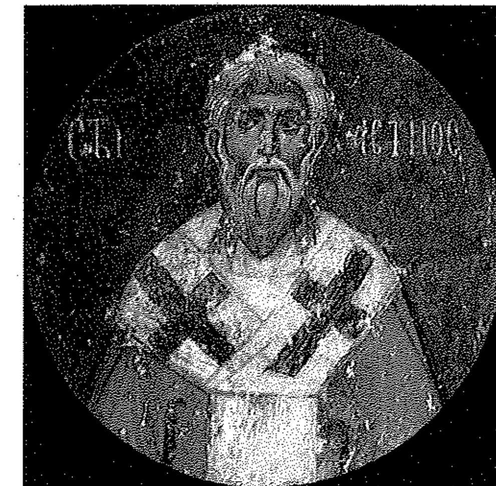
[5] М. Јовановић, *О Водочи и Вељуси после конзерваторских радова*, Зборник на штипскиот Народен музеј, Штип 1959, 127–128.

[6] A. Ducellier, *La facade maritime de l'Albanie au Moyen âge*, Thessaloniki 1981, 32, 55.

[7] Ibid., 32.

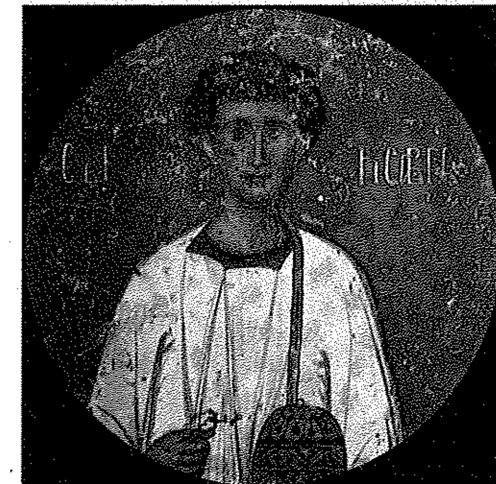
[8] В. Ј. Ђурић – С. Ћирковић – В. Кораћ, *Пећка патријаршија*, Београд 1990, 44, 54–55.

[9] Ibid., 45.



СЪI АСТНОС

ЛИКОТ И СИГНИТУРАТА НА СВ. АСТИЈ, ЦРКВА СВ. АПОСТОЛИ, ПЕЌСКА ПАТРИЈАРШИЈА, ПЕЌ



СЬI НСАВРЬ

ЛИКОТ И СИГНИТУРАТА НА СВ. ИСАВРИЈ, ЦРКВА СВ. АПОСТОЛИ, ПЕЌСКА ПАТРИЈАРШИЈА, ПЕЌ

Св. Астиј во Пеќ е прикажан како архијереј во длабока старост, со пробелена кратка коса и брада, коишто се формираат со линеарно повлечени влакна, со хармонично лице и зелени потсликувања на светлиот окер. Носи црвен фелон со бел омофор, врз кој се аплицирани црни крстови, а фигурата му е поставена врз сина основа во кружен медаљон. Св. Исавриј е насликан на црвена основа, со ѓаконски атрибути, мошне млад, во бел стихар со зелени дипли. Над вратата стојат фигурите на четворица архијереи во цел раст, со тоа што за четвртиот од нив е изнесена претпоставката дека го претставува Климент Охридски.[10]

Во српските споменици од XIII век, св. Астиј и св. Исавриј се идентификувани само во црквата на Св. Апостоли во Пеќ. Нивното заедничко претставување секако се заснова врз односите на српската и епирската држава и, посебно, со Драчката митрополија, којашто во текот на првата половина на XIII век, до обновата на Византиското царство, била главно во рамките на епирската држава, а во црковен поглед, во диецезата на Охридската архиепископија.[11]

[10] Ibid., 55.

[11] Б. Ферјанчић, *Србија и византијски свет у првој половини XIII века (1204–1261)*, Зборник радова Византолошког института, 27–28, Београд 1989, 103–145. За црковните односи на Охридската архиепископија со Драч в. И. Снегаров, *История на Охридската архиепископия*, I, София 1995, 199–241.

Ако се спомнат добрите односи на кралот Радослав со неговиот дедо, епирскиот владетел Теодор I Ангел, па и со охридскиот архиепископ и блиските врски на кралот Урош I (1243–1276 година) со епирската држава, како, впрочем, и со Никеја, стануваат јасни и црковните, па и уметничките односи што постоеле меѓу Охридската архиепископија, Драч и Србија, особено за време на Димитриј Хоматијан.[12]

Според поновите проучувања, претставата на св. Астиј во црквата на Христос во Рубик се датира во време мошне блиско до настанувањето на фреските во пеќските Св. Апостоли. Црквата во Рубик, всушност, е бенедиктинска опатија, којашто била зографисана во 1272 година, судејќи според натписот на опат Инокентиј, којшто ја вршел оваа должност по смртта на опат Димитриј.[13] И покрај тоа што во прашање е католичка црква, фреските во Рубик се изведени во византиски стил, со изразени доцнокомненски елементи, карактеристични и за уметноста на Македонија од средината на XIII век, во кои се чувствуваат рефлектирања на уметноста од последните децении на XII век.[14] Времето на настанувањето на фреските во Рубик се совпаѓа со крајот на епирското владеење на овој простор и со влегувањето на Карло Анжујски, кој во 1272 година го освоил Драч и соседните места. Зографисувањето на Рубик и зацврстувањето на оваа бенедиктинска опатија веројатно било поттикнато од појавата на овој католички владетел, којшто ја уживал поддршката на папата.

Живописот во Рубик е зачуван само во олтарниот простор каде што во апсидата е претставен Деизисот, под него е Причестувањето на апостолите, а во првата, најниска зона, насликани се фронтално Светите отци, коишто биле почитувани и во православната и во латинската средина. Тука се забележуваат фигурите на св. Никола,

[12] Б. Ферјанчић, op. cit., 114–120; С. Кисас, *О времену склапања брака Стефана Радослава са Аном Комнином*, Зборник радова Византолошког института, 18, Београд 1979, 131–138; К. Аџиески, *Пелагонија во средниот век*, Скопје 1994, 156–157.

[13] Dh. Dhamo, *La peinture murale de l'eglise de Rubik et sa datation*, Studime historike, 2, Tiranë 1964, 87–94; В. Пузанова, Д. Дамо, *Некоторые памятники монументальной живописи 13–14 веков в Албаний*, Studia albanica, 2, Tirana 1965, 150–152; T. Velmans, *Le portait dans l'art des palèologues*, Art et societè à Byzance sous les papèologues, Venise 1971, 112–113.

[14] Heide und Helmut Buschhausen, *Die Marienkirche von Apollonia in Albanien*, Wien 1976, 186–187; V. J. Đurić, *La peinture murale byzantine*, XV^e Congrès international d'etudes byzantines, III, Art et archèologie, Athenes 1976, 76–77.

св. Василиј, св. Атанасиј Александриски, св. Силвестер, св. Августин, св. Астиј и св. Јован Златоуст.[15] Во страничните ниши веројатно се прикажани двајца ѓакони коишто засега не се идентификувани: може да се претпостави дека едниот од нив бил св. Исавриј. Во оваа низа истакнати свети отци со претставата на св. Астиј е одбележано присуството на најугледниот локален светител – архијереј на Драчката митрополија. Остава впечаток и фактот што над овие архијереи, во Причестувањето на апостолите, на левата страна, пред Христос е апостол Петар, но на десната апостолите ги предводи св. Андреј, што не е вообичаена појава во концилирањето на оваа евхаристичка слика. Заземањето на челни места и заедничкото сликање на св. Петар и св. Андреј,[16] како што е познато, го среќаваме дваесетина години подоцна во црквата Св. Климент (Перивлептос) во Охрид. Но, разгледувањето на ова прашање излегува од рамките на нашиов прилог.

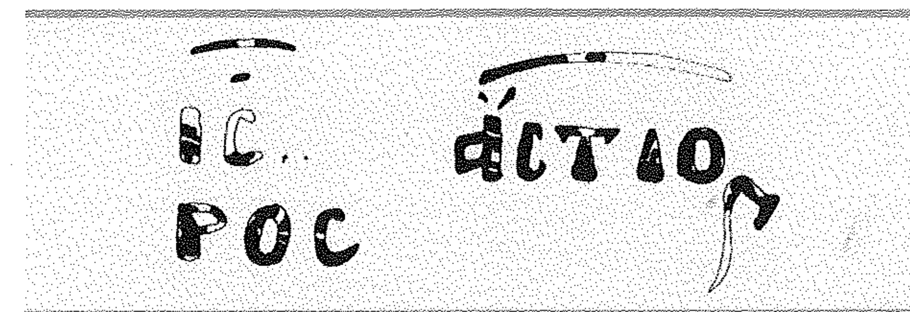
Според сите досегашни сознанија, зографите Михаил и Евтихиј имаат особена заслуга во внесувањето на св. Астиј во сликарската програма на црквите во кои тие изведувале фрески. Драчкиот митрополит е насликан во живописот на црквата Св. Климент (Перивлептос) во 1294/95 година на северната страна од ѓаконикот во првата зона, фронтално, во цел раст; со десната покриена рака држи затворено евангелие, кое го допира и со левата рака. Тој е стар архијереј со бела, проретчена коса, од која еден мал прамен стои над челото, а неговата бела брада се стеснува кон крајот; во Охрид, како и во Старо Нагоричане и во Св. Никита, носи полиставрион со црни и омофор со кафеави крстови. Во сликарски поглед, неговиот лик во Охрид е моделиран со „структуралистичката" постапка на Михаил и Евтихиј, што се следи и кај повеќе фигури од оваа охридска црква.

Факт што привлекува посебно внимание е сликањето на ѓаконот св. Исавриј, кој е поставен веднаш до св. Астиј, на крајот од северниот ѕид од ѓаконикот, а подоцна, за жал, во голема мера, оштетен.[17] Сосема е јасно дека мајсторите настојувале драчките свети-

[15] В. заб. 13.

[16] Dh. Dhamo, *La peinture murale du Moyen âge en Albanie*, Thirana 1974, 20.

[17] П. Миљковиќ–Пепек, *Делото на зографите Михаило и Еутихиј*, Скопје 1967, 50, 55, ги спомнува фигурите на св. Астиј во Св. Климент (Богородица Перивлептос) и Св. Никита. В. J. Ђурић, *Пећка патријаршија*, 55, 371, го спомнува св. Астиј во црквата Св. Климент во врска со претставата на овој светител од Пеќ.



СИГНАТУРИТЕ НА СВ. АСТИЈ И НА СВ. ИСАВРИЈ, ЦРКВА БОГОРОДИЦА ПЕРИВЛЕПТА (СВ. КЛИМЕНТ), ОХРИД

тели да ги постават еден покрај друг, како и во постарата уметност. Од ѓаконот св. Исавриј зачувана е неговата лева страна, на која се распознава дел од ѓаконската облека по целата должина на фигурата, а се следи и поголем дел од сигнатурата.

Тој е и единствениот ѓакон што е насликан како издвоена фигура, бидејќи другите ѓакони – св. Стефан и св. Лаврентиј, како и св. Роман и св. Евплос – се претставени како посебни целини на јужниот и северниот лак кон ѓакониконот и протезисот. Таквиот распоред на ѓаконите во оваа охридска црква го потврдува настојувањето да се истакне ликот на св. Исавриј заедно со св. Астиј во посебен дел од ѓакониконот.

Појавата на св. Астиј и св. Исавриј во живописот од 1294/95 година, секако бара и некои посебни објаснувања. Претпоставуваме дека покровителите на Драч биле почитувани и во Охрид поради тесните врски на овие црковни центри, а секако и поради архијерејството на Константин Кавасила во Драч за време на Димитриј Хоматијан. Но, за овие двајца светители посебен интерес можел да пројави ктиторот на храмот Прогон Згур, бидејќи потекнувал од родот Згур, од подградието на Драч, па и самиот простор го добил името од називот на оваа родовска заедница.[18] Претставниците на родот Згур извршувале значајни функции во Византија во XIII век и подоцна, а охридскиот ктитор е еден од најугледните претставници во византиската хиерархија[19] во тоа време. Не е познато колку Михаил и Евтихиј ги познавале локалните традиции на Драч и неговата околина – каде што во XIII век се појавуваат благородници и истакнати граѓани од албанско, грчко, словенско и старо романско потекло – и дали имале сликарски ангажман во краевите на Северен Епир. Но, може да се помисли дека ктиторот Згур сакал во негова-

СВ. АСТИЈ И ДЕЛОВИ ОД СВ. ИСАВРИЈ, ЦРКВА БОГОРОДИЦА ПЕРИВЛЕПТА (СВ. КЛИМЕНТ), ОХРИД

18 M. Šuflay, *Srbi i Arbanasi*, Beograd 1925, 31.

19 Prosopographisches Lexikon der Palaiologezeit, fas. 10 (Erstellt von E. Trapp), Wien 1990, 200–203.

та црква да бидат претставени и светителите на Драч, додека охридските светители св. Климент и св. Константин Кавасила добиле средишно место во наосот, веднаш до олтарната преграда.

При сликањето на архијереите во олтарниот простор, во уметноста по иконоборечкиот период се избираат водечките литургичари, истакнати светители на христијанската екумена, угледни претставници на одделни црковни организации и стари епископски места. Меѓу нив се претставуваат и архијереи сврзани за локалната црковна традиција, најчесто основоположниците на христијанскиот живот.[20] Претставувањето на св. Астиј во Охрид, а подоцна и во олтарот на Св. Никита и во Грачаница е израз на концепцијата за внесување фигури на локалните светители, но во тој поглед сигурно посебна улога имале зографите Михаил и Евтихиј, коишто го внеле и св. Астиј во својот сликарски репертоар.

Во црквата Св. Ѓорѓи во Старо Нагоричане претставени се св. Астиј и св. Исавриј во циклусот на Календарот во посебни празнични одбележувања на 6 и 7 јули. Св. Астиј е насликан во цел раст, покрај св. Фока, на јужниот ѕид од средниот кораб. Во негова близина е поставен и св. Исавриј со уште тројца маченици, коишто во овој илустриран Календар се комеморираат на 7 јули, со што, веројатно, се настојувало да им се укаже посебна почит според традицијата на

СИГНАТУРИТЕ НА СВ. ИСАВРИЈ И НА СВ. АСТИЈ, ЦРКВА СВ. ЃОРЃИ, СТАРО НАГОРИЧАНЕ

празнувањето во Драчката митрополија. Св. Исавриј е сигниран заедно со другите маченици коишто се насликани еден покрај друг во вид на бисти.[21] Кои се, всушност, другите тројца светители во оваа група маченици што го опкружуваат св. Исавриј? Истакнатиот драчки маченик меѓу нив се изделува со нагласената фронталност, со поставеноста на другите маченици благо свртени кон него и, се разбира, со своите типолошки белези. Св. Исавриј е насликан со тукушто порасната многу кратка брада и мустаќи и со густа, симетрично

[20] Ц. Грозданов, *Портрети*, Скопје, 1983, passim; Ch. Walter, *Portraits of local Bishops*, Зборник радова Византолошког института, 21, Београд 1982, 7–17; В. Ј. Ђурић, *Пећка патријаршија*, 51–55, со постара литература.

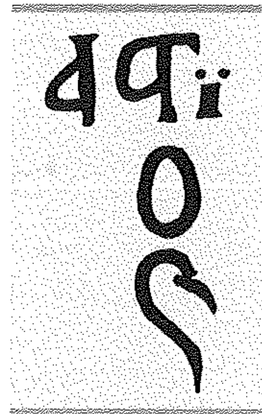
[21] П. Мијовић, *Менолог*, Београд 1973, 281; Б. Тодић, *Старо Нагоричино*, Београд 1993, 79–80, 117.



СВ. ФОКА И СВ. АСТИЈ, СТАРО НАГОРИЧАНЕ

формирана костенлива коса, со белези што добро ги познаваме од старите примероци во Водоча и Пеќ. Од житието на св. Исавриј се дознава дека тој настрадал заедно со св. Инокентиј, кој дошол со него од Атина во Аполонија, но ним им се придружиле и двајца градски советници од Аполонија, Руф и Руфијан, коишто поверувале во христијаните од Атина додека тие биле измачувани со оган и вода. Всушност, заедно со св. Астиј, насликани се св. Инокентиј, св. Руф и

св. Руфијан, точно според укажувањата на житието.[22] Св. Инокентиј е насликан на левата страна, а другите двајца градски советници на Аполонија се лево и десно од св. Исаврij. Тие имаат маченички атрибути и со ништо не е искажана ѓаконската функција на св. Исаврij. Св. Астиј, за разлика од неговиот лик во Охрид, ги нема структуралните сегменти на лицето и зрачењето на белите и отворено сините намази и акценти, карактеристични за раната фаза на Михаил и Евтихиј. Меѓутоа, типолошките особености на драчкиот митрополит во Охрид и во Старо Нагоричане се идентични. Веројатно пос-





СИГНАТУРАТА И ФИГУРАТА НА СВ. АСТИЈ, ЦРКВА СВ. НИКИТА КАЈ СКОПЈЕ

тоело колебање кај мајсторите во одредувањето на возраста на св. Исаврij, на којшто во Ст. Нагоричане, за разлика од Водоча и Пеќ, има одвај видливи траги од порасната брада.

Во живописот во црквата Св. Никита од околу 1320 година, св. Астиј Драчки е насликан во цел раст, во протезисот, на северниот ѕид од овој простор. Со десната, подигната рака, благословува, а со левата држи затворено евангелие. Веднаш до него е насликан познатиот архијереј-маченик св. Климент Анкирски, и тие, како единствена целина, се вклопуваат во евхаристичката тематика на протезисот. Св. Астиј нема нагласена фронталност и е благо свртен кон својата десна страна, со што се подвлекува заемната артикулација на двајцата спомнати светители. Св. Астиј, во оваа црква во близина на Скопје, во основа ги задржал физиономските белези познати од неговите други портрети изработени од Михаил и Евтихиј, но на неговото лице се внесени и одредени промени – тој има нешто подолга бела брада која сосема се стеснува кон крајот и симетрично распоредена коса на сите страни од главата. Присуството на св. Астиј во Св. Никита, како впрочем и во Грачаница, ги потврдува тематските определби на Михаил и Евтихиј и нивната работилница, и покрај тоа што во овој ансамбл заедно со двајцата водечки мајстори настапувале и сликарски соработници од нивниот круг.

Св. Астиј е претставен и во Грачаница, во живописот што бил насликан во 1318/1321 година.[23] Неговата фигура се наоѓа во тамбурот на североисточното кубе на црквата, каде што се насликани осуммина архијереи, во фронтални пози, во цел раст, со затворени евангелија пред себе. Св. Астиј е насликан меѓу фигурите на св. Прохор и св. Антим.[24] Судејќи по вооштениот објавен цртеж на св. Астиј, тој е типолошки поблизок до неговите претстави од Охрид и Старо Нагоричане, отколку од примерокот во Св. Никита. Веднаш до св. Прохор стои светител со сигнатура на св. Климент, но поради отсуство на соодветни илустрации, не може да се прецизира дали се работи за охридскиот светител, којшто во Грачаница е еднаш насликан, на проодот во ѓакониконот.[25] Застапеноста на св. Астиј Драчки во живописот на Грачаница, како впрочем и на св. Климент Охридски, потврдува дека учеството на зографите Михаил и Евтихиј во живописувањето на Грачаница е мошне забележливо, на што укажуваат повеќе истражувачи на нивното дело.[26]

Спомнатите претстави на св. Астиј во средновековниот живопис потврдуваат дека нивната појава и место во уметноста се еден тематски фактор којшто во претходните проучувања бил недоволно забележан. Во овој труд првпат се воочени и заедничките претставувања на св. Астиј и св. Исаврij како светители чијшто основен култ се негува во Драч. Не ни е познато кога дошло до префрлање на моштите на

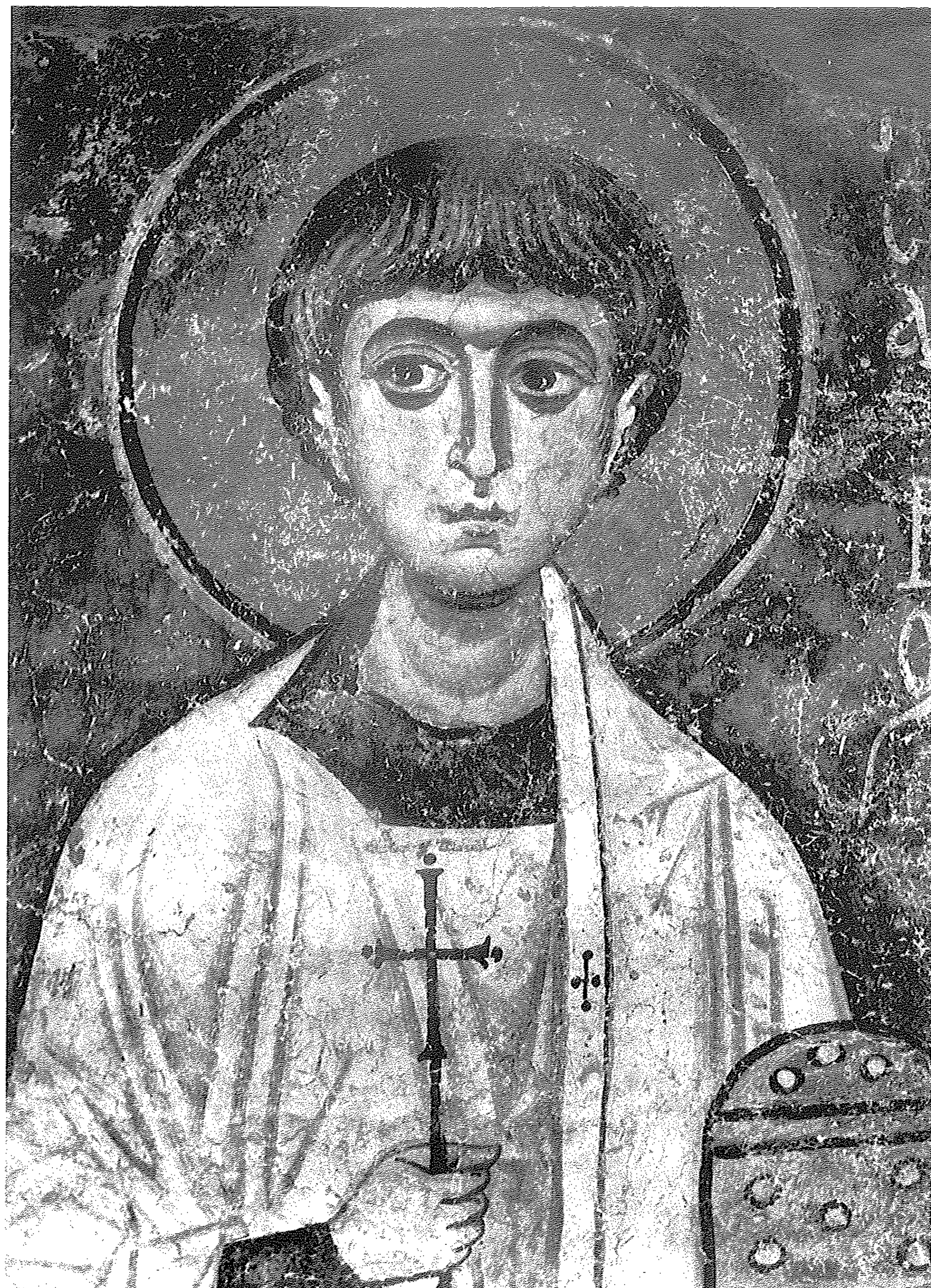
[22] Архиеп. Сергей, *Полный мусяцесловъ востока*, II, Владиміръ 1901, 257; Ј. Поповић, *Житија светих за јули*, Београд 1975, 113, 122–123.

[23] Б. Тодић, *Грачаница, сликарство*, Београд 1988, 83, 109.

[24] Б. Живковић, *Грачаница, цртежи фресака*, Београд 1989.

[25] Ц. Грозданов, op. cit., 79.

[26] Б. Тодић, op. cit., 323, со постара литература.



св. Исаврij од Аполонија во Драч и до подигнувањето на црквата посветена на овие двајца маченици. Додека фигурата на св. Исаврij во живописот на Водоча покажува дека тој имал свое место во уметноста уште пред средината на XI век, во случајот на св. Астиј сигурно постоеле неговите ликови во денес загубените споменици во Драчката митрополија и во Охридската архиепископија. Тоа значи дека типолошките белези на св. Астиј биле зачувани во споменици-посредници за кои, во сегашната фаза од проучувањата, немаме поодредени сознанија. Непобитен е фактот дека Михаил и Евтихиј многу придонеле за ширењето на нивниот култ и за нивната застапеност во живописот од крајот на XIII и почетокот на XIV век, но по дејноста на овие зографи ликот на св. Астиј не се појавува во живописот на Охридската архиепископија и на соседните црковни организации. Претпоставуваме дека истражувањата во регионот на Драч ќе дадат поцелосна слика за можната застапеност на св. Астиј во средниот и доцниот среден век.

СВ. ИСАВРИЈ, ЦРКВА СВ. ЛЕОНТИЈ, ВОДОЧА

Во науката преовладува мислењето дека во време на големите разорувања во VII и VIII век, градот Драч ја задржал својата позиција во Византиското царство. Познато е дека овој град бил управен, стратешки, сообраќаен и трговски центар на јадранско-јонското крајбрежје, како и за внатрешноста на југозападниот дел од Балканот. Преовладува мислењето дека Драч пред почетокот на IX век имал статус на архонтија, а потоа со својата околина бил подигнат на ранг на тема.[27] Во кризниот период на Византиското царство, Охридската епископија била меѓу суфраганите на Драчката митрополија, која му била потчинета непосредно на цариградскиот патријарх.[28] Црковната позиција и статус на Драчката митрополија ќе се изменат по 1204 година, во рамките на епирската држава, кога охридскиот архиепископ оваа митрополија ќе ја стави под своја власт. Угледот на Драч како значаен црковен центар ќе обезбеди континуитет на култот на св. Астиј, па и на св. Исаврij, и ќе придонесе за нивното присуство во богословската книжевност и во ликовната уметност. Во тој поглед, неговата положба била посигурна од онаа на Охрид и на Струмица, каде што се зачувал споменот на старо-

[27] В. најновата студија за Драч во средниот век со постара литература, Ј. Ферлуга, *Драч и њеīова обласū од VII до ūочеīка XIII века*, Глас САНУ, CCCXLIII, кн. 5, Београд 1986, 65–120.

[28] *Fontes Historiae bulgaricae*, VI, Sofia 184–192.

христијанските светители св. Еразмо и Петнаесетте тивериополски маченици и по навлегувањето на Словените во Византија и на почвата на Македонија. Но, за разлика од Драч, старите урбани јадра на Охрид, Струмица како и на Стоби, биле разорени, а старохристијанските храмови главно разрушени. Со дефинитивната христијанизација во втората половина на IX век, пред сè преку дејноста на св. Климент и св. Наум, биле создадени услови повторно да се откријат и основаат ранохристијанските култови на просторот на поранешниот источен Илирик, меѓу кои забележливо место имале мачениците св. Астиј и св. Исавриј.

ST. ASTIJ OF DURRËS IN MEDIEVAL FRESCO PAINTING

Summary

This paper analyses the image of St. Astij, the Metropolitan of Durrës, who was killed in the persecutions of Christians at the end of the 1st or beginning of the 2nd century. So far there are six identified images of this guardian and patron saint of the city of Durrës located as follows: the Church of the Holy Apostles in Peć dated about 1260; the Church of Christ in Rubik, Albania, 1272 (between Durrës and Skadar on the north of the river Mat); and in the fresco complexes related to the work of the fresco painters (zographs) Michael and Eutychios. In the fresco painted monuments performed by Michael and Eutychios the figure of St. Astij can be found in the Church of St. Clement (the Mother of God Peribleptos) in Ohrid (1294/95); the Church of St. George in the village of Staro Nagoričane in the vicinity of Kumanovo (1316/18); the Church of St. Nikita near Skopje (approx.1320); and Gračanica near Priština, Serbia (1321). The author of this paper emphasizes the fact that St. Astij was painted in the company of St. Isavij, who was martyred in Apollonia and was especially honored in Durrës. The church which served as a city cathedral of Durrës was dedicated to these two martyrs. The author explains the presence of St. Astij in the works of Michael and Eutychios by the interest of the church donor and founder Progon Zgur, who stemmed from the region of Durrës, in these saints, though there is also a possibility that these fresco-painters had already had some contacts or orders from the Durrës region before their working engagement in Ohrid. The author compares this case with the representations of other saints from the Early Christian period in Macedonia, for example St. Erasmus in Ohrid and the Fifteen Martyrs from Tiberipolis in Strumica, who, after the destructions in the 7th and 8th centuries, retained their popularity among the Macedonian Slavs and in the circle of St. Clement of Ohrid due to the Christianization of the Slavonic language.



ХРИСТОС
ЦАР НАД ЦАРЕВИТЕ,
ГАЛЕРИЈА
НА ИКОНИ,
ОХРИД

ИСУС ХРИСТОС – ЦАР НАД ЦАРЕВИТЕ ВО ЖИВОПИСОТ НА ОХРИДСКАТА АРХИЕПИСКОПИЈА ОД XV–XVII ВЕК

Трудот е посветен
на акад. Воислав Кораќ

Во широкиот бран на тематско-ликовните иновации што настапија на преминот од XIII во XIV век, значајно место доби фигурата на Христос Архијереј, пред сè во композициите со евхаристичка содржина, а претставите на Христос во овој вид имаа широка распространетост во уметноста сè до крајот на XVIII век. Меѓутоа, од 1340 година се следи и зографисувањето на Христос Цар над царевите заедно со Богородица Царица и други светци околу нив. Сложеноста на оваа тема во почетокот на XX век предизвика голем интерес меѓу историчарите на византиската уметност, особено по објавувањето на минијатурите на Псалтирот од минхенската Државна библиотека, каде што се изведени фигурите на Христос и Богородица во царски облеки.[1] Г. Мије (G. Millet), добро верзиран во спомениците на балканскиот простор, ги објави сродните претстави од Заум крај Охрид (1361 г.) и Св. Атанасиј во Костур (1384 г.).[2] Потоа, станаа достапни и други композиции од овој вид по чистењето на фреските на Марковиот манастир (1381 г.), чија тематика предизвика вжештени полемики меѓу византолозите.[3] Речиси во исто вре-

[1] J. Strzygowski, *Die Miniaturen des serbischen Psalters der Königl Hof-und Staatbibliotek in München*, Wien 1603, 30, t. XVI; Der Serbische Psalter (Cod. Slav. 4), Wiesbaden 1978 (текст: I. Ševčenko, 104–105; S. Dufrenne, 204; S. Radojčić, 271).

[2] G. Millet, *Byzance et non l'Orient, Revue archeologique*, Paris 1908, 180–181.

[3] Л. Мирковић и Ж. Татић, *Марков манасшир*, Нови Сад 1925, 34–38. Целосна библиографија со коментар на погледите околу оваа тема донесува В. Ј. Ђурић, *Византијске фреске у Југославији*, Београд 1974, 80–83, заб. 108; Ц. Грозданов, *Из иконографије Марковог манастира*, Зограф 11, Београд 1980, 87–92.

ме почнаа истражувањата и на сродните композиции од Трескавец крај Прилеп (пред 1342/3 г.),[4] а во поново време станаа познати и примерите од Св. Богородица Перивлептос (Св. Климент) (1364/5 г.)[5] и од Св. Никола на Треска, во близина на Скопје, од крајот на XIV век.[6] Последниве години се добија првите сознанија и за претставите на Христос Цар над царевите и Богородица Царица од црквата Св. Никола Џоџа во Костур и една икона од Бер (Верија) коишто се датираат околу средината и втората половина на XIV век.[7]

Сите досега познати примери на претставата во којашто средишно место зазема Христос Цар над царевите потекнуваат од старото јадро на Охридската архиепископија, со тоа што епархијата на Бер (Верија) повремено била во Солунската митрополија. Во науката е прифатено мислењето дека минијатурите на Минхенскиот псалтир се создадени во скопскиот регион во периодот од 1370 до 1390, а нивното датирање е потврдено и со водени знаци.

Покрај спомнатите девет примероци со фигурите на Христос Цар над царевите и Богородица Царица, две сродни композиции се јавуваат и во руската уметност од крајот на XIV век, во црквата Преображение во Ковалево (1380 г.) и една икона од Успенскиот храм во Кремљ. Проучувачот на овие споменици В. Н. Лазарев, а исто така и неговите следбеници, сметаат дека композициите настанале под непосредно јужнословенско влијание, или со учество на мајстори коишто емигрирале во Русија.[8] Овде само ќе спомнеме дека во црквата во Ковалево и на иконата од Кремљ е насликан Христос Цар над царевите и Архијереј, додека Богородица покрај

[4] Ц. Грозданов, *Христос Цар, Богородица Царица, небесните сили и светите воини во живописот од XIV и XV век во Трескавец*, Културно наследство XII–XIII (1985/86), Скопје 1988, 5–19 (со целосна библиографија); истиот труд е објавен во мојата книга *Студии за охридскиот живопис*, Скопје 1990, 132–149.

[5] Ц. Грозданов, *Охридското ѕидно сликарство од XIV век*, Охрид 1980, 132–134.

[6] В. Ј. Ђурић, op. cit., 83.

[7] Th. Papazotis, *ΒΥΖΑΝΤΙΝΕΣ ΕΙΚΟΝΕΣ ΤΙΣ ΒΕΡΙΑΣ*, Nea Smyrni 1995, 62–63, 172; E. N. Tsigaridas, *ΤΟΙΧΟΓΡΑΦΙΕΣ ΤΗΣ ΠΕΡΙΟΔΟΥ ΤΩΝ ΠΑΛΑΙΟΛΟΓΩΝ ΣΕ ΝΑΟΥΣ ΤΗΣ ΜΑΚΕΔΟΝΙΑΣ*, Thessaloniki 1999, 306–307; Я. Сисиу, *Една композиция от Кастория*, Изкуство, 33–34, София 1996, 31–33 (за примерите од Бер и Костур).

[8] В. Н. Лазарев, *Ковалевская роспись проблема южнословенских связей в русской живописи XIV века*, Русская средновековая живопись, Москва 1970, 249–262 (трудот првпат е објавен во 1957 година).

фигурата на Христос носи царска облека.[9] Треба да се подвлече фактот дека на композицијата во Ковалево не се насликани Јован Претеча и цар Давид.

Спомнатите примери од XIV век имаат значителна блискост, но во исто време и разлики во конципирањето на фигурите на Христос, Богородица, Претеча и другите личности насликани околу нив. Едно од основните многу дискутирани прашања во науката се однесува на текстуалната основа што влијаела во обликувањето на овие композиции. Постои неподелено мислење дека во сликањето на основното јадро – Христос Цар над царевите и Богородица Царица најмногу влијаел псалмот 44, 9–11, и неговото толкување. Меѓу текстовите што влијаеле во формирањето на композицијата, В. Ј. Ѓуриќ го спомнува и псалмот 92, 1, за жал, без наведување примери од средновековната уметност.[10] Но, паѓа в очи фактот дека во руската византологија оваа композиција се именува со називот „Се претстави Царица десно од Тебе", според деветтиот стих од 44. псалм,[11] иако точно тој стих не е испишан ниту врз еден познат примерок на оваа сцена во средновековната уметност. Според Г. Мије, појавата на композицијата најчесто се објаснуваше со едно толкување на Григориј Палама на псалмот 44, 9 како префигурација на појавата на Христос Цар и Богородица Царица.[12] Не помал одѕив во литературата доби текстот на Паламиниот следбеник, патријархот Филотеј Кокинос, кој опишува еден сон на својот учител во кој се спомнува Христовото царство и во него големиот војвода св. Димитриј, којшто на некои примероци уште го има и додатокот Апокавк. Според А. Ксингопулос, кој има напишано студија за ова прашање, овој настан влијаел да се сврзат Христос Цар и Богородица Царица со светите воини во благородничка облека. Најстаро досега познато испишување на епитетот *велики војвода* во уметноста е забележано врз штитот на св. Димитриј во Лесново, чиј живопис во наосот се датира пред 1345/46 година, кога фреските можеле да бидат завршени. Патем, истиот епитет се среќава и на една икона од Марко-

[9] Присуството на архијерејските белези во руските примероци точно го забележува Е. Я. Осташенко, *Об иконографическом типа иконы „Предста царица" Успенского собора московского Кремля*, Древнерусское искусство, Москва 1977, 175–187.

[10] В. Ј. Ђурић, op. cit., 81.

[11] Н. П. Кондаковъ, *Македония*, Санктпетербургъ 1909, 285, в. заб. 8.

[12] G. Millet, op. cit., 180–181.



ХРИСТОС ЦАР, ЦРКВА СВ. ВОЗНЕСЕНИЕ (СВ. СПАС), ЛЕСКОЕЦ

виот манастир и во живописот на Лескоец крај Охрид. На овие, како и на други претстави од Грција и Бугарија, св. Димитриј со овој епитет се слика со војнички атрибути, а не како благородник. Со оглед на фактот што фреските во Трескавец настанале пред 1342/43 г., а во Лесново до 1345/46 г. се чини прерано можното влијание на Г. Палама врз живописот, бидејќи неговото учење ќе биде официјално прифатено по 1347 година.[13] Пишувајќи во повеќе наврати за оваа тема, познато е дека проф. С. Радојчиќ сметаше дека е тоа „Небесен двор или небесен Ерусалим“ што остави траги во историографијата.[14] Во литературата денес најчесто се именува со називот „царски Деизис“, во кој не е искажана суштината на композицијата, па затоа и се спомнува со целата негова условеност.

[13] A. Xyngopoulos, *ΑΓΙΟΣ ΔΗΜΗΤΡΙΟΣ Ο ΜΕΓΑΣ ΔΟΥΞ Ο ΑΠΟΚΑΥΚΟΣ, ΕΛΛΗΝΙΚΑ* 15 σσ; Thessaloniki 1957, 122–140. За Лескоец в.: Р. Љубинковић, *Живопис цркве Вазнесења Христовог у селу Лесковецу код Охрида*, Старинар 2, Београд 1951, 196. За претставата на св. Димитриј во Лесново в.: К. Балабанов, *Репродукции од Лесново*, Скопје 1980 (s.p). Иконата од Марковиот манастир е од ателјето на митрополит Јован Зограф. Заслужуваат внимание и искажаните мисли за исихастичкото влијание од L. Grigoriadou, *L'image de la Déisis Royale dans une fresque du XIV^e siècle à Castoria,* Actes du XIV^e Congrès international des études byzantines à Bucurest 1971, Bucarest 1975, 47–53; S. Pelikanidis, M. Chatzidakis, *Kastoria,* Athenes 1985, 106–107.



ИСУС ХРИСТОС ЦАР НАД ЦАРЕВИТЕ, БОГОРОДИЦА И СВ. ЈОВАН ПРЕТЕЧА, ЦРКВА СВ. ЃОРЃИ, ВРАНЕШТИЦА, КИЧЕВСКО

Додека проучувањата на композицијата на Христос и Богородица во царска облека настанати во XIV век зедоа голем замав, интересот за овие претстави од време на османлиското владеење, малку познати или непознати, остана во сенка на споменицитe од постариот период. Пред десетина години во црквата Св. Ѓорѓи во с. Вранештица кај Кичево, крај ликот на Христос Цар над царевите го забележавме испишан текстот од првиот стих на 92. псалм „Господ

[14] С. Радојчић, *Фреске Марковог манастира и живопис Св. Василија Новог,* Зборник радова Византолошког института, 4, Београд 1957, 212–222; Л. Мирковић, *Дали се фреске Марковог манастира могу тумачити житијем Св. Василија Новога,* Иконографске студије, Нови Сад 1974, 282 (трудот првпат е објавен во Старинар, н.с. XII, 1961, 77–90).



ИСУС ХРИСТОС ЦАР НАД ЦАРЕВИТЕ И СВ. ЈОВАН ПРЕТЕЧА, ЦРКВА СВ. ИЛИЈА, ДОЛГАЕЦ

се зацари, се облече во убавина". Кон Исус Христос е свртена Богородица Царица во молитвен став, додека од другата страна е вообичаената претстава на св. Јован Претеча. Оценувајќи дека е во прашање појава што заслужува внимание, укажавме и на литургискиот контекст на овој псалм во службата на проскомидијата. Во изминатиот период настојувавме да ги следиме и другите примероци во диецезата на Охридската архиепископија, вклучувајќи ја и Скопската митрополија, и притоа идентификувавме и други композиции на кои, покрај Христос Цар над царевите, е испишан почетокот на првиот стих од 92. псалм.

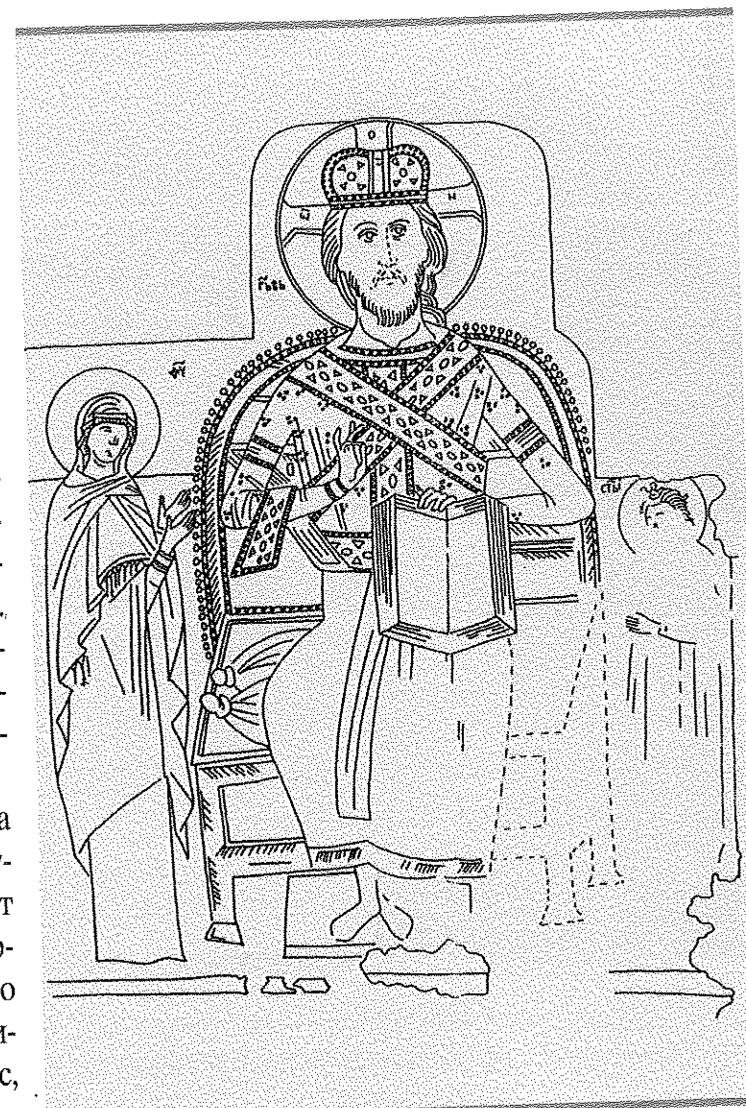
По нашите истражувања и други автори, повикувајќи се на примерот од Вранештица, ги прифатија укажувањата за местото и улогата на 92. псалм во службата на проскомидијата.[15]

Најстарата позната композиција со почетниот стих од 92. псалм покрај Христос Цар над царевите ја среќаваме во црквата Св. Илија во с. Долгаец – Прилепско, чиј живопис, според ктиторскиот натпис, е завршен во 1454/5 година. Исус Христос ги има сите царски инсигнии, со облека богато украсена со бисери и бесценети каме-

[15] Ц. Грозданов, *Студии за охридскиот живопис*, 140, сл. 63. Живописот во црквата Св. Ѓорѓи беше предмет на проучување на М. М. Машниќ, *Прилози за три малку познати споменици во кичевско-бродскиот крај од поствизантискиот период*, Културно наследство 16 (за 1989), Скопје 1993, 95–102; З. Расолкоска-Николовска, *Црквата Св. Георѓи во Вранештица*, Зборник н. с., средновековна уметност, Скопје 1993, 87–90, 96.

ња и вкрстен лорос пред градите. Богородица, молитвено свртена кон синот, носи царска круна, а нејзината гранаца е украсена со крстови. Во рацете држи свиток со вообичаениот текст на нејзиниот дијалог со синот, т.е. таа е од типот на Богородица Молителка (Параклиса). Трите фигури се насликани на северниот ѕид, во првата зона, покрај олтарната преграда, како, впрочем, и на повеќето композиции од овој вид. Зад Богородица се фронталните фигури на св. Ѓорѓи, св. Димитриј и св. Прокопиј со воичка облека и оружје.[16]

Хронолошки, по оваа црква во Пелагонија, настапуваат фреските во спомнатиот храм кај Кичево и во манастирската црква на Богородица во Матка. Црквата во Вранештица, според ктиторскиот натпис, се датира во последните години на XV или на самиот почеток на XVI век, додека манастирската црква крај Скопје е завршена во 1496/7 година. Во сликарски поглед спомнатите храмови ги продолжуваат традициите на уметноста од крајот на XIV век, со тоа што црквата крај Скопје се издигнува со своите ликовни квалитети и со сложената сликарска тематика.[17] Во живописот на овие ансамбли Христос е насликан исклучително со владетелски инсигнии, со тоа што на композициите од Матка, Бо-



ИСУС ХРИСТОС ЦАР НАД ЦАРЕВИТЕ, ЦРКВА СВ. БОГОРОДИЦА, МАТКА

[16] Г. Суботиќ, *Охридската сликарска школа од XV век*, Охрид 1980, 52–58. Постоењето на текстот од почетокот на 92. псалм во Долгаец првпат се соопштува во овој труд.

[17] Г. Суботиќ, op. cit., 141–145. Почетокот од 92. псалм во Матка го забележала Ј. Николиќ-Новаковиќ, *Живописот во црквата Св. Атанасие Александриски во Журче*, Скопје 2003.



ИСУС ХРИСТОС ЦАР НАД ЦАРЕВИТЕ И БОГОРОДИЦА ЦАРИЦА, ЦРКВА НА ПРЕСВЕТА БОГОРОДИЦА, КРЕПИЌЕВАЦ

городица носи само хитон и мафорион, и е без круна. Светите воини во трите споменици не носат облека на благородници, со исклучок на фигурата на св. Ѓорѓи во Вранештица, којашто е насликана наспроти Христос Цар над царевите, како патрон на храмот. Кон крајот на XV и во текот на XVI век во регионот на Скопје оваа тема во нови модификации зазема значајно место во живописот на овој крај, за што ќе пишуваме подоцна. Христос Цар над царевите, без архијерејски обележја, е насликан во црквата на Богородица во Крепиќевац, Србија, веројатно во Видинската епархија. Според стилските карактеристики, како и според неколку историски податоци, фреските во овој храм потекнуваат од крајот на XV или почетокот на XVI век,[18] со нагласени реминисценции на уметноста од

[18] Б. Кнежевић, Манастири у источној Србији по турским пописима из XV и XVI века, Зборник за ликовне умстности 21, Нови Сад 1985 (књига В. Ј. Ђурића), 301–307; од истиот автор, *Друштво и умешност у источној Србији*, Зборник за ликовне умстности 29/30, Нови Сад 1993/94, 190–194.

средновековниот период.[19] Во композицијата се вклопени трите фигури на источниот ѕид од припратата, во лунетата над влезот, веднаш до ктиторскиот натпис и портретите на ктиторите.[20] Од интерес е фактот дека крај Христовата фигура е натписот „Господ се зацари..." кој, веројатно, на другата страна, продолжувал со вториот дел од стихот „во убавина се облече". Значењето на овој пример се согледува во фактот што Христос со Богородица и Јован Претеча се издвојуваат од првата зона и се поставуваат во припратата заедно со ктиторските портрети.

Пред да стане збор за тематската целост од црквата Св. Ѓорѓи во село Бањани, Скопско, треба да се осврнеме на некои подоцнежни примери од овој регион поради нивната иконографска издиференцираност. Имено, во манастирската црква Св. Архангели, над с. Кучевиште, насликана е иконата на Христос Цар над царевите, Богородица Царица и св. Јован Претеча, што сега се чува во белградскиот Етнографски музеј (инв. бр. 1314).[21] Изгледот на иконата до денес не е целосно репродуциран, но во каталогот се истакнува дека покрај Христос стои Богородица Царица. Христос седи на широк резбан престол, со отворено евангелие пред себе, на кое се распознава текстот „Придите благословени...". Од двете страни на Христовата фигура, врз златна заднина, изведени се два круга со испишаниот почеток на 92. псалм „Господ се зацари". Сликарски сосема идентично е изведена и иконата со фигурите на двајца архангели и Христос меѓу нив, за која се смета дека потекнува од оваа црква. Сенките на лицето на Архангел Михаил со експресивен израз и брз потег покажуваат дека оваа икона на Христос Цар над царевите му припаѓала на иконописниот ансамбл формиран најрано во 1592 година.[22] Се чини дека овој уметник се појавува и во Марковиот манастир, каде што ги сликал царските двери за иконостасот, најверојатно во текот на следните години.

[19] G. Babić, *L'iconographie de l'Achatist de la Vierge à Cozia (Valachie),* Зборник радова Византолошког института 14/15, Београд 1973, 185–186.

[20] Б. Кнежевић, *Друштво и умешност,* 192, сл. 5.

[21] С. Радојчић, *Иконе Србије и Македоније,* Београд 1961, 79, кат. бр. 79; *Умјетност на тлу Југославије,* Сарајево 1971, кат. бр. 313.

[22] И. Кочишки, „Нова Македонија", јануари 1996; А. Серафимова, *Прилог проучавању иконостасних крстова на Балкану, Манастир Црна Ријека и Свети Петар Коришки,* Приштина–Београд 1998, 154–155.

Според описот на фреските од припратата на црквата во Хопово, Христос Цар над царевите со Богородица Царица бил насликан во 1654 година во непосреден соодност со Страшниот суд и врз овој примерок се испишани почетните делови од 92. псалм, што зборува за непосредна поврзаност на појавата за која овде станува збор.[23] Над фигурите на Христос и Богородица насликан е уште еднаш Христос во путир меѓу апостолите Петар и Павле, кон кои приоѓаат неколку хорови светци, што говори за евхаристичкиот карактер на претставата. Судејќи според описот на овие фрески, можеме да претпоставиме дека тоа е „Христос во друга форма", што произлегува од неговиот евхаристички чин од Вечерата во Емаус. За широчината на пробивот на оваа тема во поствизантиското сликарство, најдобра потврда наоѓаме на зачуваната композиција од црквата во Буковâт во Романија.[24] Меѓутоа, на оваа композиција Христос е насликан како архијереј, додека Богородица нема инсигнии на царица. Соодносот со претходните примероци се огледа во фактот што покрај Христос е почетокот на 92. псалм „Господ се зацари", но тој е сигниран со текстот „Цар над царевите, Господар над господарите и Велик архијереј", појава која во поствизантиската уметност станува вообичаена по XVI век.

●

Паралелно со претставувањето на Христос Цар над царевите, со текстот од почетокот на псалмот 92, 1, во XV век се одвива сликањето на истата композиција, со тоа што Христос се одбележува со други називи. Тие примери се мошне бројни и, според сегашните сознанија, се јавуваат во спомениците на јадрото на Архиепископијата, меѓу Костур и Охрид. Во овие композиции не се спроведени посуштествени промени, само што во нив се напушта испишувањето на спомнатиот текст од псалмот.

Оваа тенденција се потврдува со композиции од XV век, од т.н. „конзервативен" живопис, како што е тоа случајот во Баница (Веви) во Преспа (1460 г.); веројатно на тој тип припаѓа и претстава од црквата Сите Свети во Лешани Охридско (1450/1),[25] како и репрезентативните дела со висок квалитет во црквата Св. Никола на калуѓерката Евпраксија во Костур (1485) и во црквата на Преображението на Метеори.[26] Со овој тек којшто се манифестира во Костур, Метеори, а делумно во Охрид и во Скопско, сврзан е живописот во Трескавец кај Прилеп од околу 1485 година, но таму Христос е претставен и сигниран како Велик архијереј.[27]

Дека оваа насока со фигурите на Христос Цар над царевите ја задржува својата доминација, потврдуваат и помалку познатите споменици во близината на Охрид, како што се црквите во Ореоец, Кичевско,[28] потоа Св. Петка во с. Брајчино, Преспа и Св. Никола Магалиу во Костур.[29] Најоддалечен споменик со оваа композиција е црквата Св. Димитриј во Бобошево.[30] Кон оваа галерија претстави на Христос Цар над царевите без архијерејски обележја се приклучува и црквата на св. Јован Претеча во с. Бобоштица кај Корча,[31] како и на црквата Св. Петка во Жван, Демир Хисар.[32]

Спомнатите примероци што првпат ги поврзуваме според присуството на Христос Цар над царевите поседуваат низа особености, но нивното присуство, пред сè, во XV век, потврдува дека тие, независно дали го содржат текстот на псалмот 92, 1, претставуваат многу поголема група со територијална распространетост и сродност со постари композиции од втората половина на XIV век. Нивните заеднички особености се огледаат во средишното место на Христос Цар над царевите со царски инсигнии и претежното сликање на Богородица Царица во молитвен став како пандан на Јован Претеча.

[23] О. Миловановић, *Црква Св. Николе у манастиру Ново Хопово (живопис)*, Рад Војвођанских музеја 4, Нови Сад 1955, 268–269.

[24] C. L. Dimitrescu, *Pictura murală din tara românescá*, Bucureşti 1978, 79, fot. 32; в. заб. 45. за иконата од Сент Андреа, в. Д. Давидов, *Иконе српских цркава у Мађарској*, Нови Сад, 1973, сл. 5.

[25] Г. Суботиќ, op. cit., 92–93, 73, цртеж 50.

[26] E. Drakopoulou, *Η ΠΟΛΗ ΤΝΣ ΚΑΣΤΟΡΙΑΣ ΤΗ ΒΥΖΑΝΤΙΝΗ ΚΑΙ ΜΕΤΑΒΥΖΑΝΤΙΝΗ ΕΠΟΧΗ* (12 οσ–16 οσ), Athina 1997, 118–121.

[27] С. Радојчић, *Једна сликарска школа из друге половине XV века*, Зборник за ликовне уметности 1, Нови Сад 1965, 69–103.

[28] М. М. Машниќ, *Манастирот Св. Никола Ореоечки*, Културно наследство 14/15, Скопје 1990, 10.

[29] S. Pelikanidis, *ΚΑΣΤΟΡΙΑ*, Thessaloniki 1953, πιν. 152.

[30] Л. Прашков, Е. Бакалова, С. Бояджиев, *Манастирите в България*, София 1992, 216.

[31] Податокот ми го соопшти В. Поповска-Коробар, историчар на уметноста, за што ѝ благодарам.

[32] Според податокот на М. М. Машниќ, историчар на уметноста, за што ѝ благодарам. Од овој вид е и иконата од Охридската галерија.



ИСУС ХРИСТОС
ЦАР НАД ЦАРЕВИТЕ,
ЦРКВА СВ. ПЕТКА,
ЖВАН,
ДЕМИР ХИСАР

Група Христови фигури се следат во спомениците меѓу Охрид и Пелагонија, Демир Хисар и Преспа; тие се блиски, но не се идентични со претходните композициски претстави. Нивната местоположба е речиси иста како и во спомнатите цркви, но Христос се слика со обележја на архијереј и цар над царевите. Покрај камелавкионот, што околу 1300 година го носеле и владетелите и архијереите,[33] на овие претстави Христос носи и сакос омофор, но тој е препашан и со лорос. На овие фигури Христос понекогаш се сигнира како Цар и Велик архијереј во исто време. Оваа појава е сосема разбирлива во времето кога Христос Архијереј зазема нагласено место во поствизантиската ликовна сфера.

Христос Велик архијереј се појавува во живописот на византиската уметност уште во почетокот на XIV век во композициите со евхаристичко значење. Помеѓу Атос, Солун, Скопје, а подоцна и во Мистра, Исус Христос Архијереј се слика во Причестувањето на апостолите, во Божествената литургија, па и во Службата на архи-

[33] E. Piltz, *Kamelaukion et mitra*, Uppsala 1977, 78–79.

јереите.[34] Меѓутоа, кон крајот на XIV и во почетокот на XV век, неговата претстава со обележја на архијереј сè повеќе излегува и надвор од олтарот. Во тие композиции Богородица и натаму се слика во став на молителка, но текстовите испишани на овие композиции покажуваат дека тие се инспирирани од повеќе текстови – од спомнатите псалми и нивните толкувања, од литургиските текстови, од Откровението на Јован и од други извори.



ИСУС ХРИСТОС
ЦАР НАД ЦАРЕВИТЕ,
ЦРКВА СВ. НИКОЛА,
ТОПЛИЧКИ МАНАСТИР

Постоењето на оваа група се потврдува со Христовата фигура во Св. Никола Топлички, како и во ансамблите во Чебрен, Св. Атанасиј во с. Журче, во тремот на Зрзе, и во тремот на Сливничкиот манастир во Преспа. Тука е и репрезентативниот примерок од црквата Св. Јован Богослов (Св. Никола) над Св. Јован Продром во

[34] В. Ј. Ђурић, *Раванички живопис и литургија*, Манастир Раваница, Београд 1981, 53–64.





ИСУС ХРИСТОС ЦАР И АРХИЈЕРЕЈ, ЦРКВА СВ. СПАС, ЧЕБРЕН

Слепче и црквата Св. Илија во с. Вранештица, Кичевско.[35] За да го илустрираме присуството на овој вид ќе го спомнеме и Деизисот од поменикот од црквата Св. Никола Геракомија во Охрид, каде што Христос е сигниран како Цар на славата, додека Богородица носи само хитон и мафорион, без обележја на царица. На моќта на традицијата во оваа насока уште еднаш ќе потсети осамената фигура на Христос во медалјонот на црквата Св. Никола во с. Слепче, во северниот дел на Пелагонија.[36] Би укажале и на оштетената необјавена икона од Струга на која, крај Христос Цар над царевите, исто така се чита натписот „Господ се зацари", а под него се апостолите заедно со двајца архангели. Христос во прилепското село Слепче е сигниран е како *Цар небесен,* и е поставен по должината на цилиндричниот свод, заедно со други допојасни фигури на Христос, со догматска концепција. Местоположбата на ова допојасје на Христос се разликува од сите претходни примери коишто се наоѓаат на се-

ИСУС ХРИСТОС ЦАР И АРХИЈЕРЕЈ, СО БОГОРОДИЦА И ЈОВАН ПРЕТЕЧА, ЦРКВА СВ. ЈОВАН БОГОСЛОВ (СВ. НИКОЛА), СЛЕПЧЕ, ДЕМИР ХИСАР

[35] Според опсервациите на авторот на овој труд.

[36] Г. Ангеличин-Жура, *Страници од историјата на уметноста на Охрид и Охридско (XI–XIX век)*, Охрид 1997, 168, сл. 3. Иконата со Струшкиот поменик не ми е достапна. За претставата од с. Слепче (Пелагонија), според необјавената магистратура на Никола Митрески.

верниот ѕид до олтарот или во тремот на храмовите. Се разбира, оваа претстава од Пелагонија е насликана без фигурите на Богородица и Јован Претеча.

Отворајќи го уште еднаш прашањето за претставите на Христос Велик архијереј, со констатацијата дека во Охридската диецеза тој често се слика со лорос и дека неговата митра во повеќе случаи е конципирана како царска круна, треба да укажеме на познатата Христова фигура од овој вид (заедно со Богородица Царица) во Спас-Преображенската црква во Новгород. Овој начин на претставување од Новгород се следи на уште три икони во Русија, од коишто најстарата, во Успенската црква во Кремљ, спаѓа меѓу иконописните дела од крајот на XIV век. Фреските од Ковалево во Новгород, според В. Н. Лазарев, настанале со директно јужнословенско влијание, при што се укажува на паралелите со познатите споменици од Охридската архиепископија.[37] Меѓутоа, во делата од охридско-костурскиот круг од XIV век, Христос е насликан како цар и најчесто е опкружен со свети воини во дворска облека. Врските на руските дела не може да се исклучат, но останува отворено прашањето со кои обрасци се служеле зографите што работеле на рускиот терен.

Во поствизантискиот период, во времето на османлиското владеење, фигурите на Христос Велик архијереј станаа доминантни. Тие се застапени во олтарската евхаристичка тематика, но заземаат значајно место во иконописот,[38] додека фигурите на Христос–свештеник, познати од постарата уметност на XI и XII век во палеологовскиот период, остануваат, пред сè, сврзани за сцените на Патот и Вечерата во Емаус.[39] Најстарите познати претстави на Христос Велик архијереј со сигнатурата дека тој е Цар над царевите и Велик архијереј во средишните делови на Балканот ги среќаваме на иконата од Деизисот, во Охрид, во црквата Св. Петар и Павле во Трново,

[37] Види заб. 8.

[38] M. Tatić-Djurić, *L'icône signée de Constantinos Zgouros avec la represéntaton du Christ Grand Archevêque*, *ΠΡΑΚΤΙΚΑ Α'ΔΙΕΘΝΟΥΣ ΣΥΝΕΔΡΙΟΥ ΠΕΛΟΠΟΝΝΗ ΣΙΑ ΚΩΝ ΣΠΟΥΔΟΝ,* Athina 1976, 211–218, M. Chatzidakis, *ΕΙΚΟΝΕΣ ΤΗΣ ΠΑΤΜΟΥ*, Athina 1977, 67, εικ. 19, 83; L. Vokotopoulos, *ΕΙΚΟΝΕΣ ΤΗΣ ΚΕΡΚΥΡΑΣ*, Athina 1990, 45; T. Papamastorakis, *Η ΜΟΡΦΗ ΤΟΥ ΧΡΙΣΤΟΥ–ΜΓΑΛΟΥ ΑΡΗΙΕΡΕΑ ΔΧΑΕ*, 993/1994, Athina 1994, 67–76.

[39] Најнов труд за ликот на Христос–Свештеник објави А. М. Лидов, *„Христос священик" в иконографических программах XI–XII веков*, Византийскй временик, том 55 (80), 1, Москва 1994, 187–192 (со постара литература).

и во црквата Св. Јован Богослов во Патмос, примероци што се датираат од крајот на XIV или почетокот на XV век.[40] Надвор од овој простор, на фреско-композицијата од Ковалево сигнатурата не е зачувана. На фигурите од Охрид, Трново и Патмос, Христос не е насликан со лорос.

Во време кога сликањето на Христос со архијерејски обележја стана доминантно на балканскиот поствизантиски простор, во старите епархии на Охридската архиепископија и натаму ретко се појавуваат претстави од овој вид. Ние ќе спомнеме неколку примери на кои е испишан почетокот од 92. псалм, и покрај тоа што Христовите слики имаат обележја на цар или архијереј. Овие претстави се значајни поради следењето на нивната еволуција и заемното влијание на земјите од овој културен круг во поствизантиската уметност на балканскиот простор. Во тој поглед, карактеристични се композициите од црквата Св. Ѓорѓи во с. Бањани крај Скопје, од Св. Јован Богослов (Св. Никола) покрај манастирот Слепче во Демир Хисар и од црквата Св. Спас во Кучевиште. Во тој круг спаѓа и илустрацијата од евангелието што потекнува од Беочин, денес во збирката на Српската православна црква во Белград.



ИСУС ХРИСТОС ГОЛЕМ АРХИЈЕРЕЈ, ЦРКВА СВ. ЃОРЃИ, БАЊАНИ

Во црквата Св. Ѓорѓи во с. Бањани (1548/9 г.),[41] оваа композиција е насликана на северниот ѕид, покрај олтарната преграда, но, за

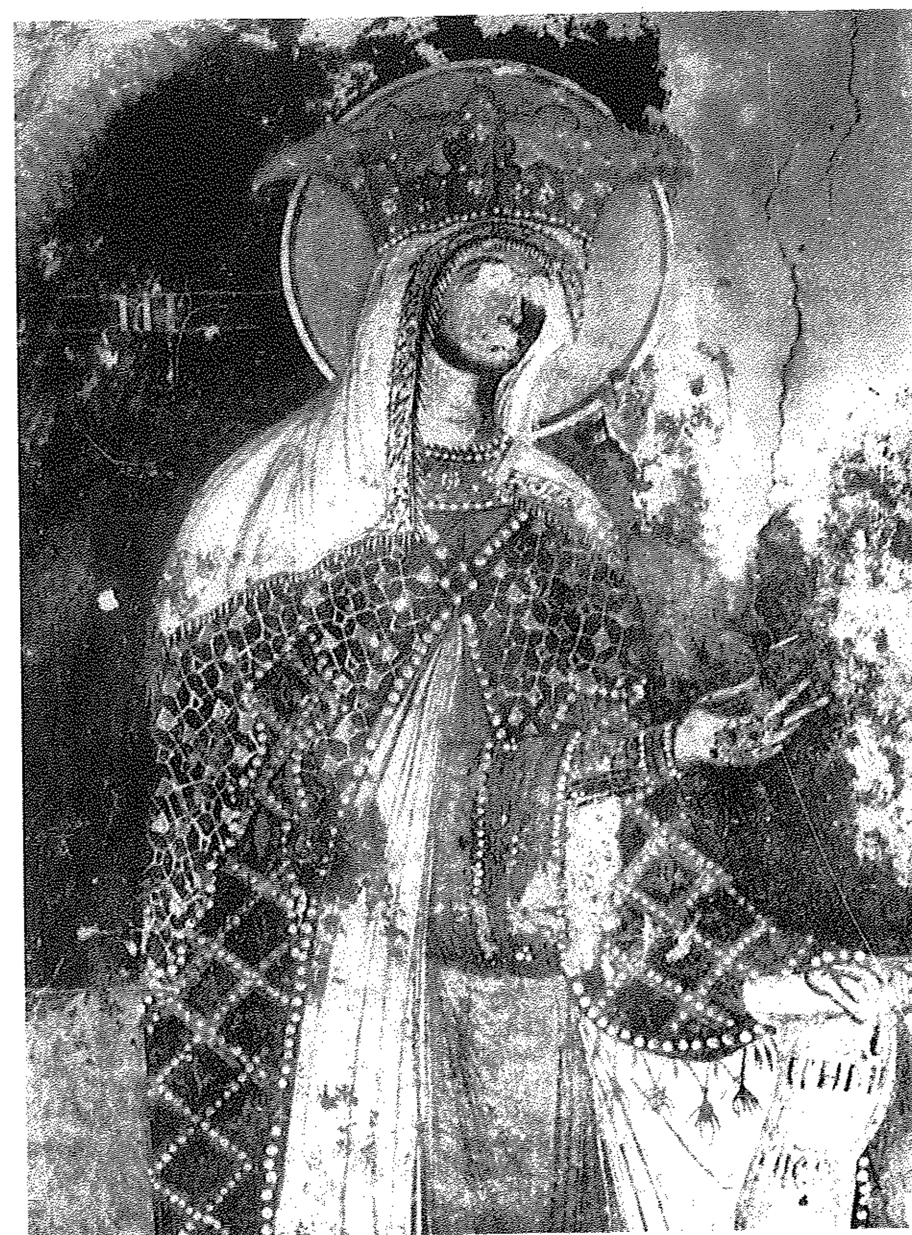
[40] П. Миљковиќ–Пепек, *Проучувања на неколку новооткриени икони*, Културно наследство IV, Скопје 1971, 12, сл. 9; Ц. Грозданов, *Студии за охридскиот живопис*, 144–145; T. Papamstorakis, op. cit., 67–76.

[41] М. М. Машниќ, *Прилози за три малку познати споменици*, 100, заб. 25.



БОГОРОДИЦА ЦАРИЦА, МАНСТИР ЗРЗЕ, ПРИЛЕП

разлика од претходните споменици, Христос во овој храм е претставен како архијереј, со сакос и омофор врз кои се аплицирани серафими. Богородица носи раскошна царска облека, широка круна од западен тип, богато декориран воал и наметка. Јован Претеча држи крст и свиток заедно со својата пресечена глава, но тој е висок, виток, со издолжена артикулирана става. Композицијата е сместена под триделна арка со „илузионистичко" виножито на лаците. Зад Богородица се фигурите на св. Ѓорѓи и св. Димитриј во благородничка облека, додека по нив е св. Меркуриј, насликан во вообичаена поза на свет воин. Од двете страни на Христовата фигура е испишан подолг текст од првиот стих на 92. псалм, којшто и сега добро се чита: „Господ се зацари; во убавина се облече, Господ во сила (се препаша)". Фигурите на Христос, Богородица и Претеча во голема мера се идентични со истите фигури од Деизисот од црквата Преображение во с. Зрзе, чијшто ансамбл се атрибуира на познатиот зограф Онуфриј. Споредбите на двете композиции, и покрај оштетувањата на Христос во с. Бањани, укажуваат на повеќе идентични елементи како во сликањето на лицата, така и во претставата на нивните инсигнии. Овде само ќе истакнеме дека на истата слика во манастирот Зрзе се наоѓа натписот „Цар над царевите, Господар

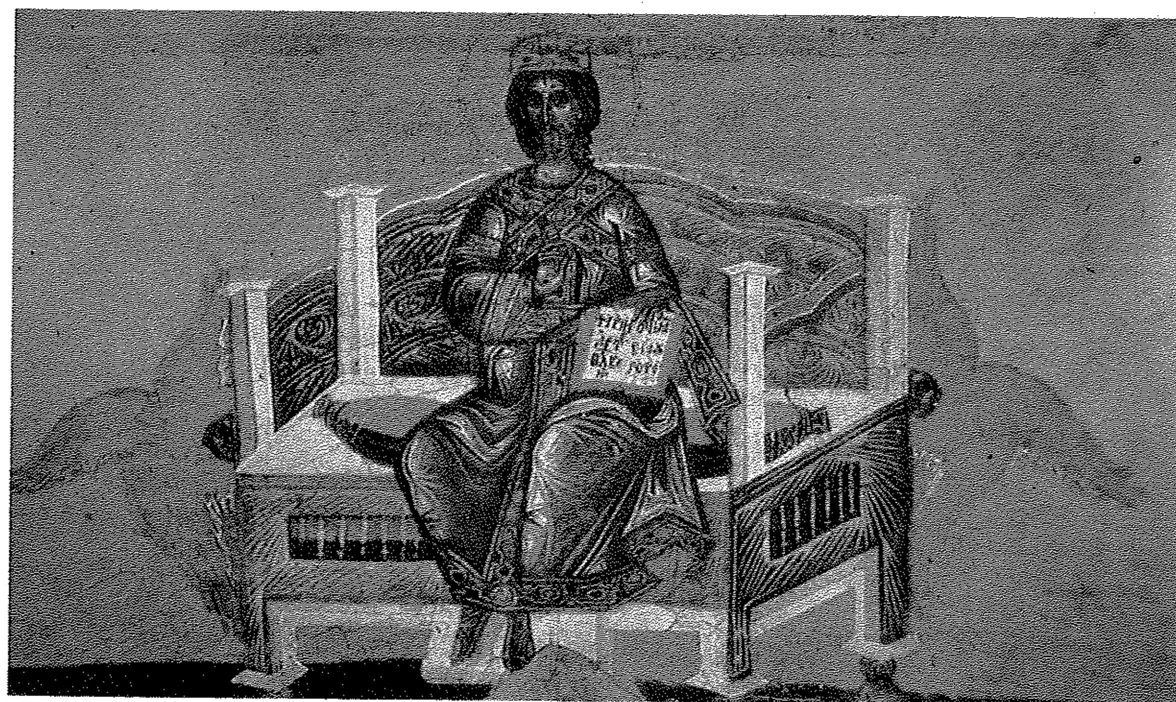


БОГОРОДИЦА ПАРАКЛИСА И ЦАРИЦА, ЦРКВА СВ. ЃОРЃИ, БАЊАНИ

над господарите и Велик архијереј".[42] Идните анализи на ансамблот од Бањани ќе покажат во која мера овој живопис е поврзан со работилницата на големиот зограф, којшто во тој период работел во Костур. Недалеку од Бањани, за манастирската црква Св. Архангел над с. Кучевиште била изработена иконата на „царскиот Деизис" која-

[42] З. Расолкоска-Николовска, *Историјатот на манастирот Зрзе низ натписите и записите*, Зборник на Археолошкиот музеј IV–V, Скопје 1966, 82–83, сл. 3; Б. Бабић, *Фреско-живопис сликара Онуфрија*, Зборник за ликовне уметности 16, Нови Сад 1980, 274, сл. 6; Ц. Грозданов, *Студии за охридскиот живопис*, 140.

што денес се чува во белградскиот Етнографски музеј (инв. бр. 1314). Изгледот на иконата до денес не е репродуциран во целост, но во каталошкиот опис се истакнува дека покрај Христос е насликана Богородица Царица. Христос поседува царски инсигнии, седнат е на широк резбан престол со отворено евангелие на коешто се распознава почетокот од текстот „Придите благословени...“.[43] Од двете страни на Христовата фигура, врз златна заднина, има два круга во кои со црвена боја е испишан почетокот од 92. псалм „Господ се зацари“.



ЦАРСКИ ДЕИЗИС, ИКОНА, ЕТНОГРАФСКИ МУЗЕЈ, БЕЛГРАД, (ИНВ. БР. 1314)

Оваа икона од Кучевишкиот манастир е сликарски изведена на идентичен начин како и фигурите на двајцата архангели со Христос меѓу нив, која потекнува од стариот иконостас на црквата. Сенките на лицето на Архангел Михаил со експресивен израз и брз потег на четката покажуваат дека тие се насликани за еден иконописен ансамбл најрано во 1592 г. Овој уметник, чие име не ни е познато, се појавува и во Марковиот манастир, каде што веројатно ги работел царските двери за иконостасот во текот на следните години.[44] Со оваа група иконописни дела се најавува можноста за заокружување на дејноста на еден зограф или работилница во скопскиот регион на преминот од XVI во XVII век.

[43] Види заб. 21.

[44] Види заб. 22.

Сликањето на Христос Цар и Богородица Царица во соодносот со Страшниот суд има свое место и во припратата на црквата Св. Богородица (Св. Спас) во с. Кучевиште. Крај Христовата фигура во овој храм се зачувани делови од почетокот на 92. псалм.[45] За фреските од Хопово соопштен е само краток опис (без илустрација), при што се истакнува дека Христос и Богородица носат царски облеки.[46] Судејќи според описот на Христос поставен во путир, можеме да претпоставиме дека е тоа „Христос во една друга форма“, што произлегува од неговиот евхаристички чин на Вечерата во Емаус.

Во црквата од Кучевиште, на источниот ѕид од припратата, во горниот дел е Страшниот суд, додека под него се фигурите на Христос Архијереј, Богородица Параклиса (Молителка), зад која се св. Петар и св. Никола, а зад Јован Претеча се св. Павле и св. Јован Богослов. На северниот ѕид се веќе речиси уништените фигури на св. Ѓорѓи и св. Димитриј, во облека на воини. Ансамблот, порано опфатен од пожар, денес тешко се следи, но неговото датирање кон крајот на XVI или во почетокот на XVII век е сосема прифатливо. Сликањето на Страшниот суд и појавата на Христос Цар под него, заедно со избраните свети личности, претставуваат единствена тематска целина. Нивниот соодност ја поврзува молитвата за спас на душите заедно со опомената за Христовото Второ доаѓање.

Во старите средновековни македонски краишта, оваа композиција ја среќаваме и во малата црква на Св. Јован Богослов (Св. Никола), датирана со натпис од 1627 година. Трите фигури се распоредени во нишата на северниот ѕид од храмот, во близина на олтарната преграда. Христос е претставен како цар и архијереј во исто време: неговата круна има изглед на камелавкион, додека врз сакосот носи омофор и лорос. Од посебен интерес е грчкиот натпис од двете страни на Христос испишан во два реда. Првиот ред го донесува почетокот на 92. псалм „Господ се зацари“, а под него е сигнатурата „Цар над царевите“.

Одамна е познато и Четвороевангелието, што денес се чува во Белград (Музеј на СПЦ, Груиќ, 204), датирано според водените

[45] Ј. Николиќ-Новаковиќ, *Илусӣрацијa на Акаӣисӣоӣ на Боīородица во црквата Воведение на Боīородица (Св. Сӣас) с. Кучевишӣе*, Културно наследство 16 (1980), Скопје 1993, 88–89, сл. 13.

[46] Види заб. 23.

знаци во 1565/75 година.[47] Значењето на илустрациите од ова Четвороевангелие можеме да го согледаме во неколку особености од посебен интерес за нашето истражување: 1. Исус Христос е насликан како архијереј, а Богородица како царица, со молитвено обраќање кон синот, но без свиток; 2. Христос е сигниран како Праведен судија, а под сигнатурата, словенски е испишан текстот од почетокот на 92. псалм; 3. Минијатурата е вклопена пред коментарите на охридскиот поглавар Теофилакт за евангелието по Матеј; 4. Сигнатурата Праведен судија и текстот „Господ се зацари", согледани во сооднос на коментарите на евангелието на Матеј, укажуваат на значењето за создавањето на композицијата на Страшниот суд, која во голема мера се заснова врз текстот на овој евангелист.

Исходите од претходните разгледувања, во оваа фаза на сознанијата, отвораат можност резултатите да ги резимираме во следниве редови:

1. Во старите епархии на Охридската архиепископија и во црквите од средновековните македонски краишта продолжува традицијата на претставување на Христос – Цар над царевите, заедно со Богородица и Јован Претеча. Богородица најчесто се слика како царица и параклиса (молителка), додека светите воини во облека на велможи се појавуваат само повремено, потсетувајќи на композициите на Трескавец и Марковиот манастир. Овие тематски целини на почвата на Македонија се следат континуирано, почнувајќи од втората половина на XV па сè до крајот на XVII век.

2. Претставите на Христос Цар над царевите и Велик архијереј стануваат многу популарни уште од првата половина па XVI век, со тоа што нивните обележја не се искажуваат само во натписот и видот на круната, туку во владетелскиот лорос, појава која според нашите сознанија не е забележана во поствизантиската уметност, освен во Русија.

3. Врз повеќе од десетина примери на композициите, независно дали е во прашање претстава на Христос Цар над царевите, Архијереј или со манифестирање на обележјата на двата вида, воочено е испишувањето на почетокот на 92. псалм во „Господ се зацари, се облече во убавина...". Од нашево разгледување станува

[47] Л. Мирковић, *Старине Фрушкогорских манастира*, Београд 1931, 11–12. Љ. Васиљев, *Каталог копија орнаментике српских средњовековних ћирилских рукописа*, Београд 1980, 13–16.

јасно дека е во прашање појава карактеристична за просторот на Охридската архиепископија, која потврдува дека овој псалм имал влијание во формирањето на сликата. Од литургиката познато е дека овој псалм има значајно место во службата на проскомидијата, како впрочем и 44. псалм, стих 9: „Се претстави Царица". Значењето на почетокот на 92. псалм како празничен прокимен во црковната практика исто така е добро познато.[48]

4. Сите спомнати варијанти во најголем број се концентрирани на територијалниот појас од Јужна Албанија до Источна Бугарија, на север главно до Поморавјето, а на југ до Метеори, со тоа што средишниот извор се наоѓа на средновековниот македонски простор. Нивната положба во храмовите најчесто се лоцира на северниот ѕид од наосот, до олтарната преграда, но се јавува, ретко, и во припратите на спомениците. Нивното присуство е забележано и во илуминацијата како и на иконите – поменици од охридскиот крај.

5. Широкиот бран на архијерејските претстави на Христос заедно со Богородица Царица и Параклиса во поствизантискиот период зазема поголеми размери и се шири во сите земји на оваа културна сфера. Овие претстави излегуваат од евхаристичкиот циклус на олтарот, а често се застапени во иконописот. Паралелно со фигурите на Христос Велик архијереј, во Божествената света литургија тој го задржува своето место исто како и во Причестувањето на апостолите.

6. Овие неколку специфични претстави од крајот на XIV и почетокот на XV век се истакнати како значајни примери за следење на трансформацијата на претставувањето на Христос со обележје на цар и архијереј. Во хронолошката проекција, на прво место е фреската од Ковалево во Новгород, каде што Христос е цар и архијереј, како и малата охридска икона со фигурата на Христос Архијереј, кој во натписот е одбележан како Цар над царевите и Велик архијереј. Од крајот на XIV век потекнува и иконата од Успенскиот собор во Кремљ, иконографски сродна со фреските од Ковалево, со тоа што Христовата круна има нагласени владетелски атрибути. На примерите од црквата Св. Петар и Павле во Трново и иконата од манастирот Св. Јован Богослов на Патмос, и покрај

[48] Л. Мирковић, *Православна литургика*, II, Београд 1982, 134; Архимандритъ Киприанъ, *Евхаристия*, Парижъ 1947, 151.

сродноста на натписите, Христос е прикажан како велик архијереј, со тоа што неговата круна има владетелски карактеристики.

Во прелиминарното расветлување на оваа тема претежно се застапени споменици од Охридско, Костур, Пелагонија, Демир Хисар – средишни краишта на Балканот. Останува отворено прашањето за примероците со кои се послужиле руските мајстори од XIV и XV век, можеби од солунскиот–македонски споменичен круг, или од самата византиска метропола, чии споменици не се зачувани. Откривањето на нови сродни примери во живописот во следниот период може да придонесе за оцртување на развојниот лак на појавата, пробивот и варијантите на оваа ликовна тема во уметноста на целокупната византиско-словенска ликовна сфера.

JESUS-CHRIST ROI DES ROIS DANS LA PEINTURE DE L'ARCHEVECHE D'OHRID DU XV[e] AU XVII[e] SIECLE

Résumé

Le groupe des monuments picturaux représentant les figures de Jésus-Christ roi des rois, de la Vierge reine et des martyrs en habits de gentilshommes est déjà bien connu dans l'art byzantin du XIV[e] siècle. On trouve l'ensemble le plus ancien de ce genre à Treskavec près de Prilep (avant 1342/1343). Jusqu'à la fin du XIV[e] siècle, il apparaît dans les églises entre Skopje, Prilep, Ohrid, Castoria et Veroia.

Dans cet article, l'auteur signale l'existence d'un groupe important de représentations semblables qui furent peintes à l'époque du pouvoir turc du milieu du XV[e] à la fin du XVII[e] siècle. On a identifié jusqu'à présent 18 exemplaires de ce genre qui sont les plus fréquents dans le noyau principal de l'Archevêché d'Ohrid, dans les monuments des villes médiévales macédoniennes, ainsi qu'en Grèce, Serbie et Bulgarie. L'auteur prête une attention particulière aux exemplaires de Dolgaec en Pélagonie, de Matka près de Skopje, de Vraneštica près de Kičevo, aux icônes de Struga près d'Ohrid, puis aux églises de Boboštica près de Korçë, d'Oreovec, Brajčino, Zvan (région d'Ohrid, de Prespa et de Pélagonie), aux icônes de l'église Saints-Archanges au-dessus de Kučevište (métropolie de Skopje), ainsi qu'à certains exemplaires, connus auparavant, de Castoria, Meteores, Krepićevac, Hopovo et Boboševo.

Se basant sur l'importance du nombre de ces exemplaires, sur la période et l'étendue de leur pénétration, l'auteur estime qu'il s'agit là d'un phénomène plus large dans le développement de l'iconographie de Jésus-Christ roi des rois et de la Vierge reine, d'une nouvelle évolution de la composition basée sur les monuments bien connus de l'art du XIV[e] siècle. Il signale également les exemplaires où, à côté du Christ, est écrit le début du premier vers du 92[e] psaume, ce qui témoigne de la forte influence que ce texte avait, à part les autres textes littéraires déjà connus à ce moment-là, sur la formation de cette composition. Avec cet article ne se termine pas le nombre de tous les monuments contenant cet ensemble thématique et spirituel et ce groupement initial d'un grand nombre d'exemplaires picturaux, peu connus ou inconnus, devrait inspirer une étude systématique de l'apparition, dans l'art post-byzantin, de ce genre thématique et iconographique.

ЕДНА ВАРИЈАНТА НА ПРЕТСТАВАТА НА ХРИСТОС ЦАР НАД ЦАРЕВИТЕ И ГОЛЕМ АРХИЈЕРЕЈ ВО ПОСТВИЗАНТИСКАТА УМЕТНОСТ

(СПОРЕД ПРИМЕРИТЕ ОД ОХРИДСКАТА АРХИЕПИСКОПИЈА)

Во уметноста од времето на Палеолозите, паралелно со еволуцијата на формите, се појавуваат тематски целини кои претходно биле само најавени, без да бидат предмет на некоја уметничка разработка. Во почетокот на XIV век, особено важно место им е дадено на фигурите на Исус Христос во рамките на евхаристичките целини, повеќето насликани во олтарниот простор[1]. Подоцна, пред средината на XIV век, се појавуваат сложени претстави во кои доминантно место е резервирано за Христос, за Богородица Царица и за други светци групирани околу нив; до денес се идентификувани девет примери кои ѝ припаѓаат на најстарата фаза.[2] Почетните текс-

[1] В. Ј. Ђурић, *Раванички живоӣис и лиӣурīија, Манасӣир Раваница,* Београд 1981, 53–64 ; Ch. Walter, *Art and Ritual old Byzantine Church*, London 1982, 215–221.

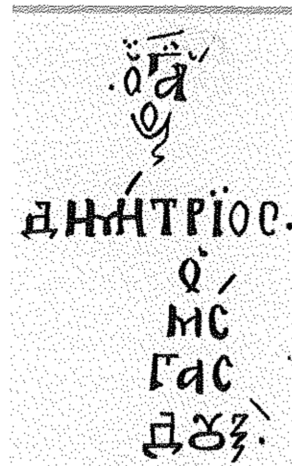
[2] G. Millet, *Byzance et non l'Orient*, *Revue Archéologique,* Paris 1908, 180-181; Л. Мирковић – Ж. Татић, *Марков Манасӣир*, Нови Сад 1925, 34–38; S. Pelekanidis, *Καστοριά*, I. Βυζαντιναί τοχογραφίαι. Πίνακες, Thessalonique 1953, pl. 150b; С. Радојчић, *Фреске Марковоī манасӣира и живоӣис Св. Василија Новоī*, ЗРВИ 4 (1957), 212–222; A. Xyngopoulos, Άγιος Δημήτριος ο Μέγας Δουξ ο Απόκαυκος, Ελληνικά 15 (1957), 122–140; П. Мијовић, *Царска иконоīрафија у срӣској средњевековној умеӣносӣи*, Старинар 18 (1968), 110–111; Л. Мирковић, *Да ли се фреске Марковоī манасӣира моīу ӣумачиӣи жиӣијем Св. Василија Новоīа*, Иконографске студије, Нови Сад 1974, 282; В. Ј. Ђурић, *Визанӣијске фреске у Јуīославији*, Београд 1974, 80–81, фус. 105; L. Grigoriadou, *L'image de la Déisis Royale dans une fresque du XIVe siècle à Castoria*, Actes du XIVe Congrès international des études byzantines à Bucarest 1971, Bucarest 1975, 47–53; Ц. Грозданов, *Охридскоӣо ѕидно сликарсӣво од XIV век*, Охрид 1980, 106–109, 132–134; Ibidem, *Из иконоīрафије Марковоī манасӣира, О небеском двору*, Зограф 11 (1980), 87–92; Ibidem, *Хрисӣос цар, Боīородица царица, небеснийе сили и свеӣийе воини во живоӣисоӣ од XIV и XV век во Трескавец*, Студии за охридскиот живопис, Скопје 1990, 132–149; S. Pelekanidis – M. Chatzidakis, Καστοριά. Athènes 1985, 106–107; Th. Papazotos, Βυζαντινές εικόνες της Βέροιας, Nea Smyrni 1995, 177, pl. 76; E. Drakopoulou, Η πόλη της Καστοριάς τη βυζαντινή και μεταβυζαντινή εποχή (12ος–16ος αι.), Athènes 1997, 118–121; E. N. Tsigaridas, *Τοιχογραφίες της περιόδου των Παλαιολόγων σε ναούς της Μακεδονίας*, Théssalonique 1999, 306–307.



ИСУС ХРИСТОС СО БОГОРОДИЦА И ЈОВАН ПРЕТЕЧА, СВ. ЃОРЃИ, СВ. ДИМИТРИЈ, СВ. ПРОКОПИЈ, СВ. МЕРКУРИЈ, ЦРКВА ВОЗНЕСЕНИЕ ХРИСТОВО (СЕВЕРЕН ЅИД), ЛЕСКОЕЦ, (СПОРЕД Г. СУБОТИЌ)

туални влијанија врз обликувањето на оваа претстава се среќаваат во псалмот 44, 10–11 („Царицата стои покрај тебе оддесно во облека украсена и со злато проткаена“),[3] а според најновите истражувања особено важна улога во оваа насока одиграл псалмот 93, 1 („Господ се зацари; се облече во велелепие“)[4]. И двата псалма биле широко разработени во толкувањата на светите Отци и заземаат исто така значајно место во Божествената литургија, особено во службите во проскомидијата, што значи дека нивното место во големите сликарски целини е разбирливо.

Кон крајот на XIV и во почетокот на XV век, во пошироката сфера на византиската уметност, се забележува присуството на икони на кои Христос се појавува како а) Цар над царевите, б) Велик архијереј, г) Цар над царевите и Велик архијереј. На овие композиции, од десната страна на Христос, според традицијата, е претставена Богородица Параклиса, многу често со царски украси, а како пандан, свети Јован Крстител.



КАЛК ОД НАТПИСОТ ПОКРАЈ ФИГУРАТА НА СВ. ДИМИТРИЈ ВЕЛИКИОТ ВОЈВОДА, ЦРКВА ВОЗНЕСЕНИЕ ХРИСТОВО, ЛЕСКОЕЦ

Со поновите истражувања во главниот центар на Охридската архиепископија, како и во диецезата на Пеќската патријаршија, откриени се многу поголем број претстави на Христос Цар над царевите, без ознаки на Велик архијереј. Пронаоѓањето на повеќе од дваесетина примероци на фигури на Христос со царски ознаки од средината на XV сѐ до крајот на XVIII век ја потврдува популарноста на претстава-

[3] J. Strzygowski, *Die Miniaturen des serbischen Psalters der Königlichen Hof und Staatsbibliotek in München*, Wien 1906, 30, tabl. XIV; *Der Serbische Psalter (Cod. Slav.* 4), Wiesbaden 1978 (I. Ševčenko, 104–105; S. Dufrenne, 204; S. Radojčić, 271).

[4] В. Ј. Ђурић, *Византијске фреске у Југославији*, Београд 1974, 81, фус. 105; Ц. Грозданов, *Исус Христос цар над царевите во живописот на Охридската архиепископија од XV–XVII век*, Прилози, МАНУ 30/1-2 (Скопје 1999), 27-54.

та и сета големина на нејзината експанзија. Очигледно е дека примероците од XV век што беа од порано познати – како Преображението во Метеорите, Свети Никола во Костур,[5] како и оние од Преспа, од Долгаец во близина на Прилеп и од Матка во близина на Скопје[6] – не го затвораат кругот. Фактот што покрај фигурата на Христос Цар стои почетокот на псалмот 93, 1 („Господ се зацари; се облече во велелепие“), во натписот на спомениците од втората половина на XV век (Свети Илија во Долгаец, Пелагонија, Свети Ѓорѓи – Вранешница близу Кичево, црквата Света Богородица во Матка и црквата Света Богородица во Крепиќевац) само ја потврдува важноста на овој псалм за обликувањето на спомнатата тема, а со оглед на улогата на овој текст во службата на *прокименонот* секоја сабота.[7]

Покрај сликата на Христос Цар, во сликарството од XV век во Охридската диецеза се јавуваат фигури на Христос со ознаки на Велик архијереј, нарекувајќи го така – како „Врлик архијереј“. Како пример ќе ги спомнеме само оние од црквата на Вознесението во Лескоец (1461/1462) во близина на Охрид[8], од Трескавец (околу 1485)[9] и од Свети Никола во Пласница во близина на Кичево (1484)[10]. Да подвлечеме дека Христос од Лескоец, без да биде наречен Цар над царевите, носи камелавкион на владетел со долги изразени висулци – бисерни реси. Според Т. Папамасторакис, уште од периодот на патријархот Јован Калекас, екуменскиот патријарх носел камелавкион кој не се разликувал

[5] А. Скопран, *Непознато дело Јована Апаке*, Зограф 4 (1970), 44–53; M. Tatić-Djurić, *Icône signée de Constantinos Zgouros avec la représentation du Christ Grand Archevêque*, Πρακτικά Α' Διεθνούς Συνεδρίου Πελοποννησιακών Σπουδών, vol. 2, Athènes 1976, 211–218 ; M. Chatzidakis, Εικόνες της Πάτμου, Athènes 1977, 19, 67, 83, 197; ibidem, Έλληνες ζωγράφοι μετά την Άλωση (1450–1830), vol. I, Athènes 1987, 192, fig. 49, 199 fig. 59, 241, fig. 102, 253, fig. 121, 10 fig. 149, 287 fig. 154; P. Vocotopoulos, Εικόνες της Κέρκυρας, Athènes 1990, tabl. 23, 169, 332; M. Garidis – A. Paliouras, Μοναστήρια Νήσου Ιωαννίνων, Ioannina 1993, tabl. 224, 575, 576; T. Papamastorakis, Η μορφή του Χριστού – Μεγάλου Αρχιερέα, ΔΧΑΕ pér. 4, 17 (1993–1994), 67–76; M. Chatzidakis – E. Drakopoulou, Έλληνες ζωγράφοι μετά την Άλωση (1450–1830), vol. 2, Athènes 1997, 53 fig. 6, 70 fig. 20, 141–148 fig. 84, 287–289 fig. 191, со исклучок на fig. 137, 213–214, на која Христос има *лорос.*

[6] Г. Суботић, *Охридска сликарска школа XV века*, Београд-Охрид 1980, 58, фиг. 34; 92, фиг. 70; 155, фиг. 114.

[7] Ц. Грозданов, *Исус Христос цар*, 30-35.

[8] Р. Љубинковић, *Живопис цркве Вазнесења Христовог у селу Лесковцу код Охрида*, Старинар, 2 (1951), 196 ; Суботић, *Охридска сликарска школа*, 98.

[9] Грозданов, *Христос цар*, 143–147.

[10] М. М. Машнић, *Прилози за три малку познати споменици во кичевско-бродскиот крај од поствизантискиот период*, Културно наследство 16, (1989) (1993), 105.

од круната на византискиот император[11]. Во времето на отоманското владеење, таков тип круна, со извесни варијанти, носел Исус Христос во претставите на кои фигурира како цар и Велик архијереј.

Проучувањата на Христос Цар и Велик архијереј во поствизантиската уметност кои се вршени до денес, само го начнале прашањето за варијанта во која *лоросот* на владетелот е насликан паралелно со *омофорионот* над *сакосот* на Христос. Најбројната група ликовни композиции изработени по 1400 година може да се следи во црквите на старите македонски градови сè до југоисточниот дел на Епир. Оваа варијанта на фигурите на Христос со лорос насликан покрај *омофорионот*, со што се истакнува важноста на царската фигура на Христос, веќе постои во руското сликарство од кругот од Новгород од крајот на XIV сè до XVI век, потоа во три споменици од романските земји и во една црква во Несебар. Гледани во целина, барем според нашите досегашни познавања, сликарските целини кои се среќаваат со оваа форма на претставување на Христос се јавуваат како посебна варијанта на византиската уметност. Пред да ги соопштиме нашите информации за спомениците од Охридската архиепископија, накратко ќе се навратиме на постариот дискурс во врска со примерите од Русија, разгледувани во корелација со спомениците од XIV век во Охрид, Костур и Скопје.

Најстариот од познатите примери, оној на Христос Цар и Велик архијереј, е во црквата во Ковалево (Новгород) од 1380 година; крајот на XIV век е датумот кога е насликана познатата икона од црквата на Успението сред Кремљ; иконата од Третјаковската галерија датира од XV век, потоа онаа од Државниот музеј во Санкт Петербург од XVI век, како и два пластични примери. Според В. Н. Лазарев, двата примерока од крајот на XIV век се дела на уметниците од Охридската архиепископија или се изработени под директно влијание на нивната претходна работа.[12] Сепак, треба да се истакне дека структурата на нивната композиција е различна од тематските структури од Охрид, Костур или Скопје, во кои доминираат Христос Цар над царевите и Богородица Царица, а на обете страни од нив се претставени маченици во благородничка облека и други светци. Сликарството од охридскиот круг содржи и претстави на кралот Давид (Трескавец, Минхенски псалтир), понекогаш со свети Јован Крстител, во Марковиот манастир, додека пак во руските примери, особено за иконите, претставата на Христос Цар над царевите без атрибути на велик архијереј не е забележана. Малата руска група, секако, е погодна за проучување во поширокиот контекст на појавата на Христос Цар и Велик архијереј, забележана во други дела од сличен вид, како претставите од црквите Свети Јован Богослов во Патмос и Свети Петар и Павле во Трново.[13]

Од друга страна, една постара композиција, која датира од 1497 година, е позната во Сучава во Молдавија, на која лоросот се појавува под долниот дел на *сакосот*. Но, натписите на претставата директно укажуваат на изворот на нејзиното настанување: имено, во горниот дел на „Царскиот деизис", над Христос, делумно го читаме псалмот 44, 10 („Царицата стои покрај тебе оддесно во облека украсена и со злато проткаена"), додека пак на долниот ред е наведен основниот текст, кој укажува на рангот на Христос како велик архијереј (псалм 109, 4: „ти си вечен свештеник..." ; сп. посланието до Евреите на свети Павле, 5, 6: „ти си вечен свештеник...". И 6, 20 („стана вечен Првосвештеник"), како и сигнатурата на Христос Цар над царевите[14]. Интересно е да се истакне дека двата текста од спомнатите *псалми* се напишани на една икона од Државниот музеј во Санкт Петербург[15], што го потврдува циркулирањето на книжевните и ликовните идеи од поствизантиската уметност во еден многу широк ареал. Во сликарството на романските земји, вниманието го привлекува една друга фигура на Христос Цар и Велик архијереј: се работи за онаа од Арѓеш (1520 или 1525 година), каде што *лоросот* двапати е преклопен под омофорионот, додека пак отвореното евангелие овозможува да се прочита текстот на Јован Евангелист, 8, 12 „Јас сум светлина на светот". Во претставата на Снагов (1536),

[11] T. Papamastorakis, Η μορφή του Χριστού – Μεγάλου Αρχιερέα, 69, 73.

[12] В. Н. Лазарев, *Ковалевская росӣис и ӣроблема југославянских связеы в русской живоӣиси XIV века*, Ежегодник Института истории искусство, АН СССР 1957, Москва 1958 1958, 254–260; В. Пуцко, *Икона „Предсӣа царица" въ Московском Кремле.* Зборник за ликовне уметности 5 (1969), 59–74 ; Г. В. Попов, *Три ӣамяаӣника југославянской живоӣиси XIV века и их русские коӣии средини XVI века*, Византия, Европа (Сборник статей в чест В. Н. Лазарева), Москва 1973, 352–364; Е. Ј. Осташенко, *Об иконоґрафическом ӣиӣа иконы „Предсӣа царица" Усӣенскеґо собора Московскоґо Кремля*, Древно-русское искусство, Москва 1977, 175–187.

[13] B. D. Filov, *L'ancien art bulgare*, Berne 1919, pl. LII; Papamastorakis, *Η μορφή του Χριστού – Μεγάλου Αρχιερέα*, 75.

[14] V. Drăgut, *La peinture murale de la Moldavie*, 18, pl. 21; Г. В. Попов, *Три ӣамяаӣника*, 355.

[15] Е. Ј. Осташенко, *Об иконоґрафическом ӣиӣа*, 178.



ИСУС ХРИСТОС, ИКОНА, ДЕЛ ОД ТРИПТИХ (ДЕИЗИС), ГАЛЕРИЈА НА ИКОНИ, ОХРИД

судејќи според нејзините фрагменти, *лоросот* бил насликан под десната рака на Христос. Натписот „Цар над царевите, Господар над господарите и Велик архијереј" ја одразува целосната усогласеност на претставата со облеката и ознаките[16].

Почетокот на претставувањето на Христос, кој носи *сакос* со *омофорион* и *лорос,* во Охридската диецеза е видлив на малата икона од триптихот (страничните делови, со фигурите на Богородица и свети Јован Крстител не се најдени), која во моментов се чува во црквата Свети Никола Чудотворец во Охрид. Грчкиот натпис, од двете страни на Христовата глава, може да се прочита и да се комплетира на овој начин: „Цар над царевите и Велик архијереј". Насликан прецизно со сите вредности на високиот уметнички стил на Палеолозите, со тенки сјајни линии околу очите и прецизен цртеж, овој примерок ги открива карактеристиките на сликарството околу 1400 година или од првите децении на XV век.[17] Круната на Христос се проширува во купола и чифт реси се спуштаат под ушите. Меѓутоа, најмногу внимание привлекува крајот на лоросот, кој излегува од под десната рака, а потоа е свиткан под вертикалната лента на омофорионот.

[16] C. L. Dumitrescu, *Pictura murală din Ţara Românească în veacul al XVI-lea*, Bucarest 1978, 33–35, pl. 9.

[17] П. Миљковиќ–Пепек, *Проучувања на неколку новооткриени икони,* Културно наследство 4 (1971), 12 ; Ц. Грозданов, *Христос цар*, 144–145.

Истражувањето за раѓањето и обликувањето на новата композиција би нè натерало да се навратиме на ѕидното сликарство кое содржи сродни елементи, како што е познатата претстава од црквата Свети Никола Магалиу во Костур (1505).[18] Во оваа црква се забележува дека фигурата на Христос носи сакос, чии крстови можат да се видат на неговото рамо и ракав. Но врз *сакосот* се завиткува само лоросот, порабен со редови бисери и украсен со скапоцени камења по должината на целата лента. Не можевме да забележиме траги од *омофорионот* кој, се чини, не бил насликан. На оваа претстава Христос е прикажан како Судија на Страшниот суд, што упатува на традициите од постарото сликарство. Сметаме дека на истиов период можеме да му ја припишеме и композицијата од црквата Свети Илија во Вранештица во близина на Кичево[19], на која Христос ги носи лоросот и *омофорионот* кои се преклопуваат над *фелонот.* Богородица е насликана во поза на молитва, со мафорион, без круна и без вообичаениот свиток, карактеристичен за претставата на Параклиса. Фреските од црквата Свети Спас (Чебрен), во Мариово, во близина на Битола[20] биле насликани кон крајот на XV и во почетокот на XVI век.



ИСУС ХРИСТОС СО БОГОРОДИЦА И ЈОВАН ПРЕТЕЧА, ЦРКВА СВЕТИ ИЛИЈА, ВРАНЕШТИЦА

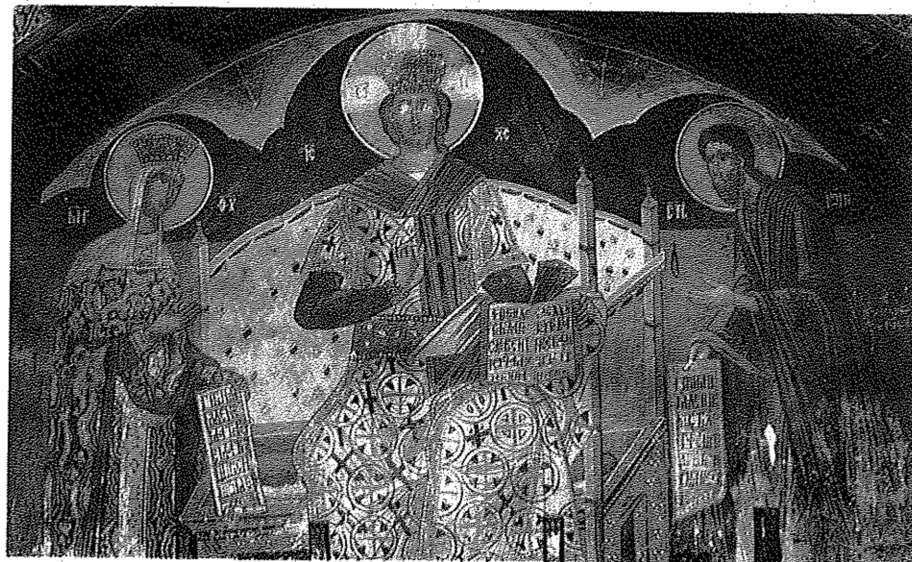
[18] Pelekanidis, *Καστοριά*, pl. 150b.

[19] М. М. Машниќ, *Прилози за три малку познати споменици*, 103.

[20] П. Миљковиќ-Пепек, *Црквата Свети Спас кај Чебренскиот манастир*, Гласник на Институтот за национална историја I/2 (Скопје 1957), 141; Ц. Грозданов, *Христос цар*, 140.

Таму Христос исто така е насликан како Цар и Велик архијереј, а светци воини и маченици се наредени до *триморфионот*, во благородничка облека со капи и скиптари, многу блиски до претставите од Костур и од Прилеп, од крајот на XV век (Свети Никола на монахињата Евпраксија и вториот слој од Трескавец). Овие композиции ѝ претходат на многубројната група слични претстави од XVII век во истиот регион и покажуваат дека процесот на обликување и поврзување на Христос Цар и Христос Велик архијереј се надоврзувал на една веќе востановена традиција.

Најкомпактната од групите споменици од XVII век, која јасно ги преставува карактеристиките на Христос Цар и Велик архијереј, се појави во Пелагонија. Фреските од овие цркви, вклучувајќи ги фигурите сместени под стреата на манастирот на Богородица во Сливница, на брегот од Преспанското Езеро, според натписите на ктиторите, со сигурност се датирани на почетокот од XVII век. Хронолошката сигурност и релативно коректната состојба на конзервираност на композициите во Преспа и во Пелагонија, ни отвораат можност да ги претставиме најважните податоци во врска со нив.



ИСУС ХРИСТОС СО БОГОРОДИЦА И ЈОВАН ПРЕТЕЧА, ЦРКВА СВ. АТАНСИЈ АЛЕКСАНДРИСКИ (СЕВЕРЕН ЅИД), ЖУРЧЕ

Манастирската црква Свети Атанасиј Александриски во Журче (Сидерокастрон, Железнец, Демир Хисар), во близина на Битола, од 1617 година, е најстариот од низата споменици од првите децении на XVII век. Композицијата, на која се претставени Христос, Богородица и свети Јован Крстител, е насликана на северниот ѕид, близу до иконостасот, како и во повеќето цркви од регионот. Овде ќе истакнеме дека фигурата на Христос овозможува да се забележи, покрај *омофорионот*, само дел од лоросот завиткан околу половината и префрлен преку левата рака.[21] Богородица е насликана со сите карактеристики на царица, носи круна од отворен тип; треба да се истакне дека над арката над Христос Цар и Велик архијереј е насликан Христос Старецот на деновите. Во оваа целина, светите Ѓорѓи, Димитриј, Теодор Тирон и Теодор Стратилат се облечени во благородничка облека, со карактеристични капи и скиптри.



ИСУС ХРИСТОС СО БОГОРОДИЦА И ЈОВАН ПРЕТЕЧА, ЦРКВА СВ. ЈОВАН ТЕОЛОГ, ВО БЛИЗИНА НА МАНАСТИРОТ СВ. ЈОВАН ПРЕТЕЧА, СЛЕПЧЕ

Во малата црква Свети Јован Богослов, во комплексот на манастирот Свети Јован Продром во Слепче (1626), истата композиција е насликана на северниот ѕид, близу до иконостасот, како и во претходната црква. Карактеристиките на Христос Цар и Велик архијереј се многу нагласени: врз *сакосот*, се поставени еден преку

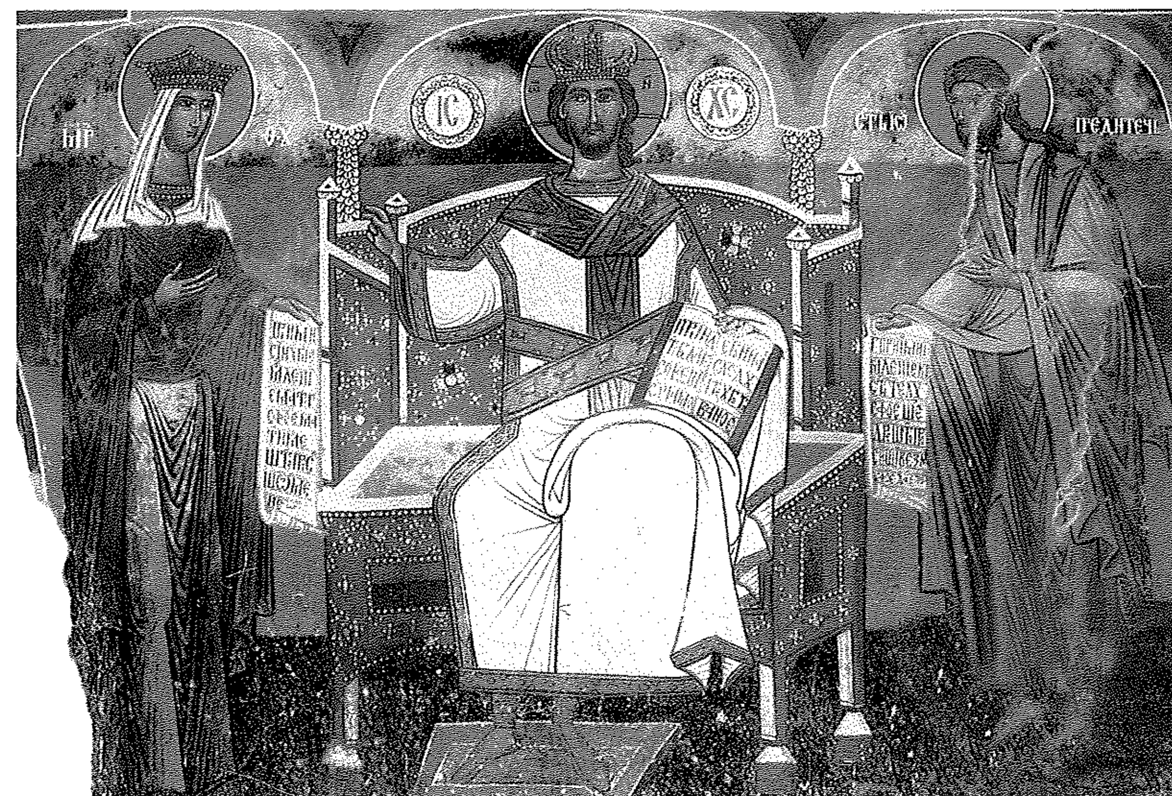
[21] Ц. Грозданов, *Исус Христос цар*, 35.



ИСУС ХРИСТОС СО БОГОРОДИЦА И ЈОВАН КРСТИТЕЛ, МАНАСТИР ПРЕОБРАЖЕНИЕ, ЗРЗЕ, (ДЕЛО НА СЛИКАРОТ ОНУФРИЈ)

друг *лоросот* и *омофорионот*, а камелавкионот е богато украсен со бисери и скапоцени камења. Вниманието го привлекува натписот од двете страни на Христовата глава, во два реда. На горниот ред може да се прочита, на грчки, почетокот од првиот стих на псалмот 92 („Господ се зацари..."), а под него, Цар над царевите. Претходно истакнавме дека текстот од почетокот на псалмот 92 се појавува и во спомениците од XV век, каде што Христос е претставен како цар, без ознаки на велик архијереј, а подоцна и во црквите од XVI и XVII век во Србија и во романските земји. Присуството на почетокот на псалмот 92, 1, во дадениов случај, потврдува дека текстот извршил влијание врз создавањето на претставата на Христос Цар и Богородица Царица. Овој податок воопшто не ја исклучува улогата на текстот од псалмот 44, 10–11 („царицата стои покрај тебе оддесно"), ниту пак влијанието на другите литургиски текстови и интерпретации.

Во врска со претставите и натписите поставени во близина на Христос во малата манастирска црква Свети Јован Продром во Слепче, ќе ја спомнеме постарата композиција од црквата Преображение во Зрзе (околу 1550), дело на мајсторот Онуфриј, на која



ИСУС ХРИСТОС СО БОГОРОДИЦА И ЈОВАН КРСТИТЕЛ, МАНАСТИРСКА ЦРКВА ЗРЗЕ, ЗАПАДНА ФАСАДА

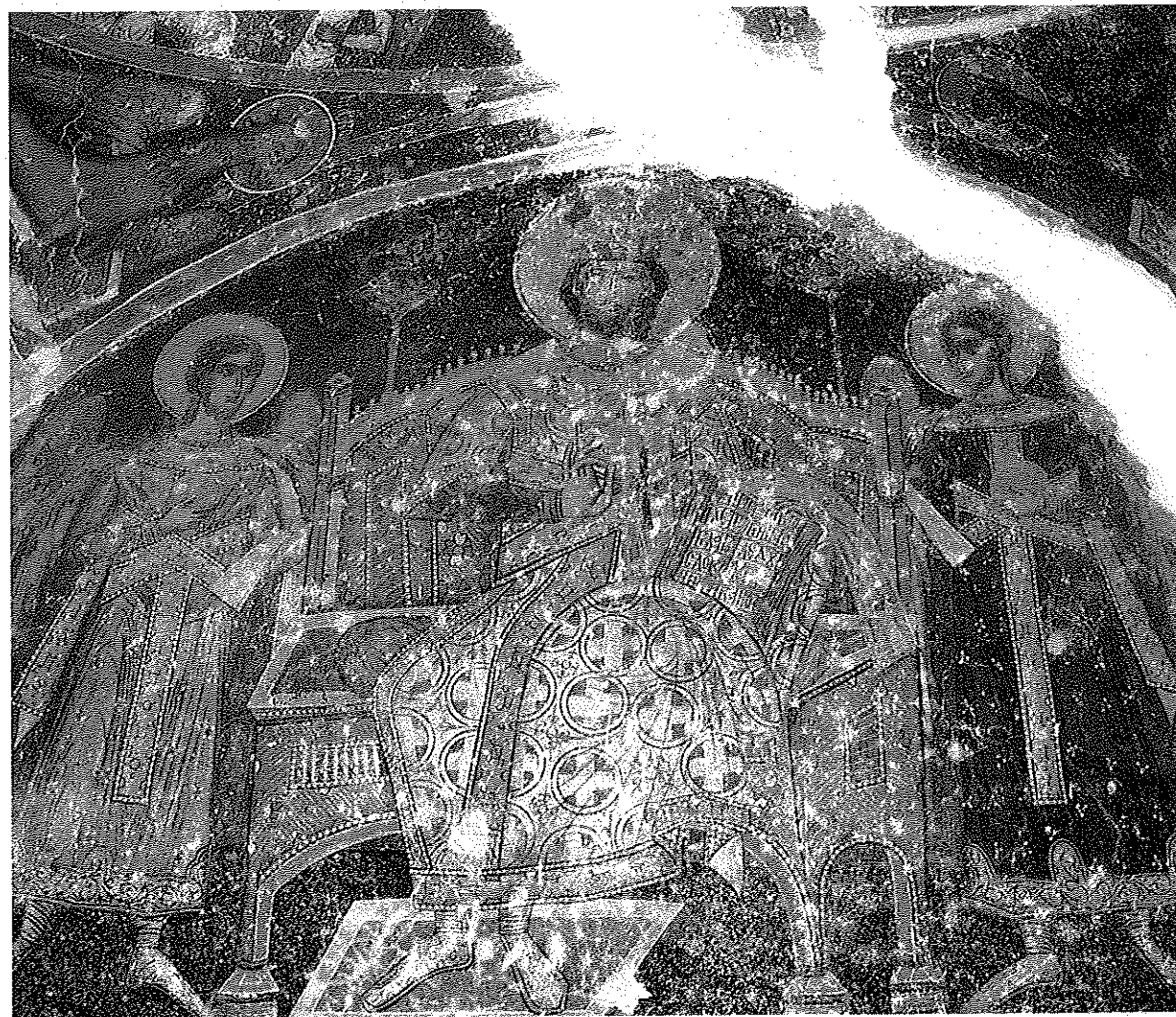
Христос носи само ознаки на велик архијереј. Имено, овде Христос е опишан како Цар над царевите и Господар над господарите и Велик архијереј[22]. Првиот дел од натписот се однесува на текстот од првото послание до Тимотеј, 6, 15 и на *Апокалипсата на Јован*, 17, 14 и 19, 16, но тој стои во слична форма и во молитвата од Света сабота и во Литургијата на свети Василиј: „Да молчи секоја твар човечка... зашто доаѓа Царот над царевите, Господарот над господарите", подвлекувајќи го евхаристичкото значење на појавата на Христос. Според Мирјана Татиќ-Ѓуриќ, содржината на целосниот натпис доаѓа од *триодионот*[23].

Во црквата Преображение во Зрзе, од подоцнежната фаза, Христос Цар и Велик архијереј е насликан под Страшниот суд со Богородица и свети Јован Крстител (1625). На фигурата на Христос се гледа *сакосот* над *омофорионот* и под него, околу половината, е преклопен *лоросот*. *Мафорионот* од Богородица Параклиса и Царица не е украсен, но над нејзиниот бел превез е насликана круна, со сите царски атрибути.

[22] Грозданов, *Христос цар*, 140.
[23] Tatić-Djurić, *Icône signée*, 217, n. 1.

Претставата која е насликана на портата од манастирот Свети Јован Продром во Слепче хронолошки се поврзува со сликарството од Зрзе, бидејќи неговите слики датираат од 1637 година. Тоа е единствената ликовна целина *al fresco* зачувана по уништувањето и опожарувањето на манастирот, кој порано бил центар на книжевните и уметничките активности во пелагонискиот реон. Во комплексната целина, Христос Цар и Велик архијереј (натписот е уништен) се наоѓа помеѓу архангелите Михаил и Гаврил. Тие се поставени над самиот главен влез, додека на страничните ѕидови се наоѓаат фигурите на Богородица Царица и свети Јован Крстител со голема група свети отци; таму фигурира и свети Јован Крстител со неговиот татко, пророкот Захариј, додека пак над сводот од главниот влез се наоѓа претставата на Христос Старец на деновите која, најверојатно, подоцна била преработена.

ИСУС ХРИСТОС ПОМЕЃУ АРХАНГЕЛИТЕ МИХАИЛ И ГАВРИЛ, ВРАТА НА МАНАСТИРОТ СВЕТИ ЈОВАН ПРОДРОМ, СЛЕПЧЕ





ИСУС ХРИСТОС СО БОГОРОДИЦА И ЈОВАН КРСТИТЕЛ, ЦРКВА СВ. БОГОРОДИЦА (ЗАПАДНА ФАСАДА), СЛИВНИЦА

Композицијата во манастирската црква во Сливница, Преспа, датира од 1644/1645 година и е дело на мајсторот од соседната месност Линотопи, близу Костур.[24] Претставата е насликана над Страшниот суд, на западната фасада, под црковната стреа. Христос, облечен во *сакос*, омофорион и *лорос*, е означен на црковнословенски јазик како Цар над царевите и Велик архијереј. Композицијата е насликана на необично жолта основа, а отстрана ги содржи фигурите на апостолите Петар и Павле.

Токму на овие примери се надоврзува и фигурата на Христос на претставата од поменикот во црквата Свети Никола Геракомија во Охрид. Над колоните со имиња што свештеникот ги спомнува за време на богослужбата, Христос Цар и Велик архијереј е насликан до под колена. Од двете страни, во позата вообичаена за молитва, Богородица со мафорионот, без ознаки на царица, е пандан на свети Јован Крстител. Христос таму е означен како Цар на славата, со

[24] В. Поповска-Коробар, *Кон атрибуцијата на живописот во црквата на Сливничкиот манастир*, Зборник, Средновековна уметност 2 (1996), 235.



ИСУС ХРИСТОС,
МАНАСТИРСКА ЦРКВА
СВ. НИКОЛА,
СЛЕПЧЕ

двете раце испраќа благослов кон долу, кон столбовите на кои се испишани имињата на жителите од охридското маало Геракомија. Иконата од поменикот датира од средината на XVII век и, колку што знаеме, таа е единствениот примерок на поменик во охридскиот регион кој ја содржи оваа форма на претставување на Христос.[25]

Последниот пример од ѕидното сликарство од XVII век со ознаките на Христос Цар и Велик архијереј се јавува во северниот дел на Пелагонија, во манастирската црква Свети Никола, која датира од 1673/1674 година, во близина на селото Слепче. Наспроти претходните примероци, кои се насликани близу до иконостасот или под Страшниот суд, во овој споменик местото на Христос е специфично. Неговата претстава во биста се наоѓа на сводот од црквата, во медаљон, близу до Христос Ангел на Големиот совет и Христос Емануел. Христос Цар и Велик архијереј е означен како „Небесен

[25] Г. Ангеличин-Жура, *Страници од историјата на уметноста на Охрид (XV–XIX век),* Охрид 1997, 168.

цар“ и носи отворена круна која се шири кон врвот. Се забележува еден крај на *лоросот* над *сакосот*, близу до долната лента на *омофорионот*. Овде е интересно тоа што во истата црква, вообичаениот Деизис, придружен од светите воини, е насликан на северниот ѕид, близу до олтарната преграда. И покрај тоа што сликата на оваа целина е рустична и изолирана, фигурата на Христос Цар и Велик архијереј се вклопува во догматската и идеолошката структура по должината на сводот, покрај другите претстави на Христос, додека долниот дел го задржува стариот изглед на класичен Деизис[26].

Овде можеме да зборуваме за нова етапа во ликовното претставување на Христос Цар и Велик архијереј според делото на зографот Константин, јеромонах кој работел при крајот на XVII и во почетокот на XVIII век. Се работи за надарен уметник, чиешто сликарство, според делото на Онуфриј, било најотворено кон тенденциите на стилот на поствизантиската уметност меѓу Венеција, јонското крајбрежје и Крит; но во претставата на овој изглед на Христос, тој ја следел претходната традиција на Охридската архиепископија. Ова е особено видливо на иконата од манастирската црква Свети Наум Охридски (1711), на која Исус Христос е означен како „Цар над царевите, Господар над господарите и Велик архијереј“[27]. За разлика од другите претстави со сличен стил, лоросот и омофорионот се преклопуваат над неговиот сакос; во отворените евангелија се наоѓа текстот на евхаристијата кој е идентичен со оној од литургиите на свети Василиј и свети Јован Златоуст: „Земете, јадете...“ и „напијте се сите од ова...“ До нозете на Христос, во мал формат, се насликани свети Василиј, свети Јован Златоуст и свети Григориј Велики[28]. На другата икона, Богородица (Елеуса) со Христос дете е претставена со круна и без други ознаки на царица. Во Свети Наум, Христос, со сите свои карактеристики изразени преку облеката, натписите, ликовите на светите отци и автори на литургиите (свети Василиј, со својата молитва, директно му се обраќа нему), има нагласени карактеристики на велик архијереј. Но и тука царските карактеристики исто така се присутни. Кога сите дела на јеро-

[26] Грозданов, *Исус Христос цар*, 36.
[27] Г. Суботиќ, *Натписите од Св. Наум*, Наум Охридски, Охрид 1987, 107–108.
[28] Ц. Грозданов, *Свети Наум Охридски*, Скопје 1995, 71–72; ibidem, *Христос цар*, 138–140.

монахот Константин, кој работел во многу цркви, ќе бидат објавени, мислиме дека ќе бидат откриени и други примери од овој вид.

Сметаме дека ликовните споменици претставени на претходните страници ја прошируваат основата за покомплетно истражување на оваа тема од поствизантиската уметност. Сегашната состојба на нашите познавања веќе овозможува да соопштиме на синтетички начин извесни точки кои се темелат врз познавањето на фигурите и композициите за кои зборувавме.

Сликарството на Охридската архиепископија од XV до XVIII век овозможи да се идентификуваат повеќе споменици на кои Христос Цар над царевите и Велик архијереј е претставен со *лорос* и *омофорион*, додека на некои примероци е претставуван со круна со реси. Слично претставување може да се забележи кај помал број икони во Ковалево и Новгород, почнувајќи од крајот на XIV до XVI век, како и во три примери од ѕидното сликарство во романските земји и во Несебар на Црното Море. Оваа варијанта на сликите на Христос не е идентична со исклучително мноштво слични претстави од Крит, од јонското или јадранското крајбрежје и од Венеција, каде што таа се појавува особено на иконите кои го носат натписот Цар над царевите и Велик архијереј. Тешко е да се каже дали фигурите имаат прототип. Би можеле да претпоставиме дека оваа варијанта е родена врз основа на богатиот третман на Христос Цар и Христос Архијереј во византиската уметност. Исто така, бројните вакви примери во Охридската архиепископија би се објасниле со претходното богатство на нејзината ликовна традиција во XIV век, но и со траењето на паралелниот процес на претставување на Христос Цар над царевите сè до крајот на XVII век.

Спомнатите примери поцелосно го изразуваат владеењето на Христос и на неговото свештенство, а нивниот развој во целини од ѕидно сликарство нуди исклучителни можности за истакнување на сотериолошките и евхаристичките идеи во првата зона, во нартексот и тремот близу до Страшниот суд, а дури и во олтарниот простор. Факт е дека зографот јеромонах Константин, чиј стил бил ориентиран кон тенденциите на крајбрежјето, во оваа верзија ѝ останува верен на традицијата од Костур, Охрид и Пелагонија. Текстовите напишани на отворените евангелија кои ги држи Христос (најчесто Јован, 18, 38; Матеј, 25, 34; Јован, 8, 12) се наоѓаат во други претстави на Христос, а натписите поставени до неговиот нимбус се разли-



ГОЛЕМ АРХИЈЕРЕЈ, ХРИСТОС ЦАР И ВЕЛИК АРХИЈЕРЕЈ, ПРЕСТОЛНА ИКОНА, СВ. НАУМ, ОХРИД

куваат, како што може да се види на спомнатите примери. Сепак, тие го истакнуваат неговото владеење, неговото високо свештенство, неговиот триумф и неговата слава.

Богатството на интерпретации на теолошките идеи преку сликарството и истражувањето на можностите за поцелосна визуелизација на царството и свештенството на Христос стануваат една од карактеристиките на поствизантиската уметност, чии текови и развојни фази се многу посложени отколку што се мислело порано.

UNE VARIANTE DE LA REPRESENTATION DU CHRIST ROI DES ROIS ET GRAND PRETRE DANS L'ART POST-BYZANTIN

(d'après les exemples de l'Archevêché d'Ohrid)

Résumé

Les études précédentes de l'auteur motivées par l'iconographie à Ohrid, au monastère de Marko, à Treskavec et à Kastoria traitaient des représentations du Christ Roi des rois, de la Vierge Reine et des saints groupés autour d'eux. Dans ces études, l'auteur énumère une dizaine d'exemplaires de ce genre. Dans les recherches ultérieures, plusieurs variantes ont été remarquées dans lesquelles le Christ est peint en tant que Roi des rois et Grand Prêtre. Elles datent de la fin du XIV^{ème} à la fin du XVIII^{ème} siècle et portent à la fois les marques de roi et de prêtre. Elles se trouvent non seulement en Macédoine, mais aussi en Serbie (le Patriarcat de Peć), en Russie, en Bulgarie, dans les pays roumaines, dans plusieurs églises grecques, y compris celles des îles grecques, ainsi que dans d'autres monuments de l'art post-byzantin. L'auteur de cet article tenait à présenter une vingtaine de monuments de la période post-byzantine auxquels il avait accès.

Le travail sur ce sujet indique qu'à côté du visage du Christ figure également le texte initial du Psaume de David 44 (45),9, mais dans la période post-byzantine on inscrit davantage les vers initiaux du Psaume 92 (93),1. Ce fait signale qu'il s'agit des bases littéraires et liturgiques initiales pour la formation de la scène plus largement connue sous les dénominations "Cour divine" et "Déisis royale". Dans les exemples présentés dans l'iconographie, on constate également une certaine variation entre l'image représentant le Christ Roi et le Christ Grand Prêtre en tant que représentation unique.

Tenant compte du fait que cette image est apparue pour la première fois vers 1380 à Kovaljevo (Russie), l'auteur a déjà ouvert la question concernant les impulsions initiales vu que dans l'Archevêché d'Ohrid on ne peint que le Christ Roi. La question portant sur une source commune possible (Constantinople) n'est pas close. A ce sujet, on élargit le discours concernant l'ancienne opinion de V. N. Lazarev que les exemplaires russes ont été travaillés selon des originaux sud-slaves. Vu que les psaumes susmentionnés sont incorporés dans l'activité liturgique, tout en portant une signification sotériologique et eschatologique plus large, leur interprétation annonce, bien sûr, de nouvelles recherches. On ne saurait contester le fait que cette thématique caractérise l'art byzantin du XIV^{ème} siècle et plus tard, et que sa première manifestation honorifique, assez abondante, est réalisée dans les églises de l'Archevêché d'Ohrid.



СТРАШНИОТ СУД ВО ЦРКВАТА СВЕТИ КЛИМЕНТ (БОГОРОДИЦА ПЕРИВЛЕПТА) ВО ОХРИД ВО СВЕТЛИНАТА НА ТЕМАТСКИТЕ ИНОВАЦИИ НА XVI ВЕК

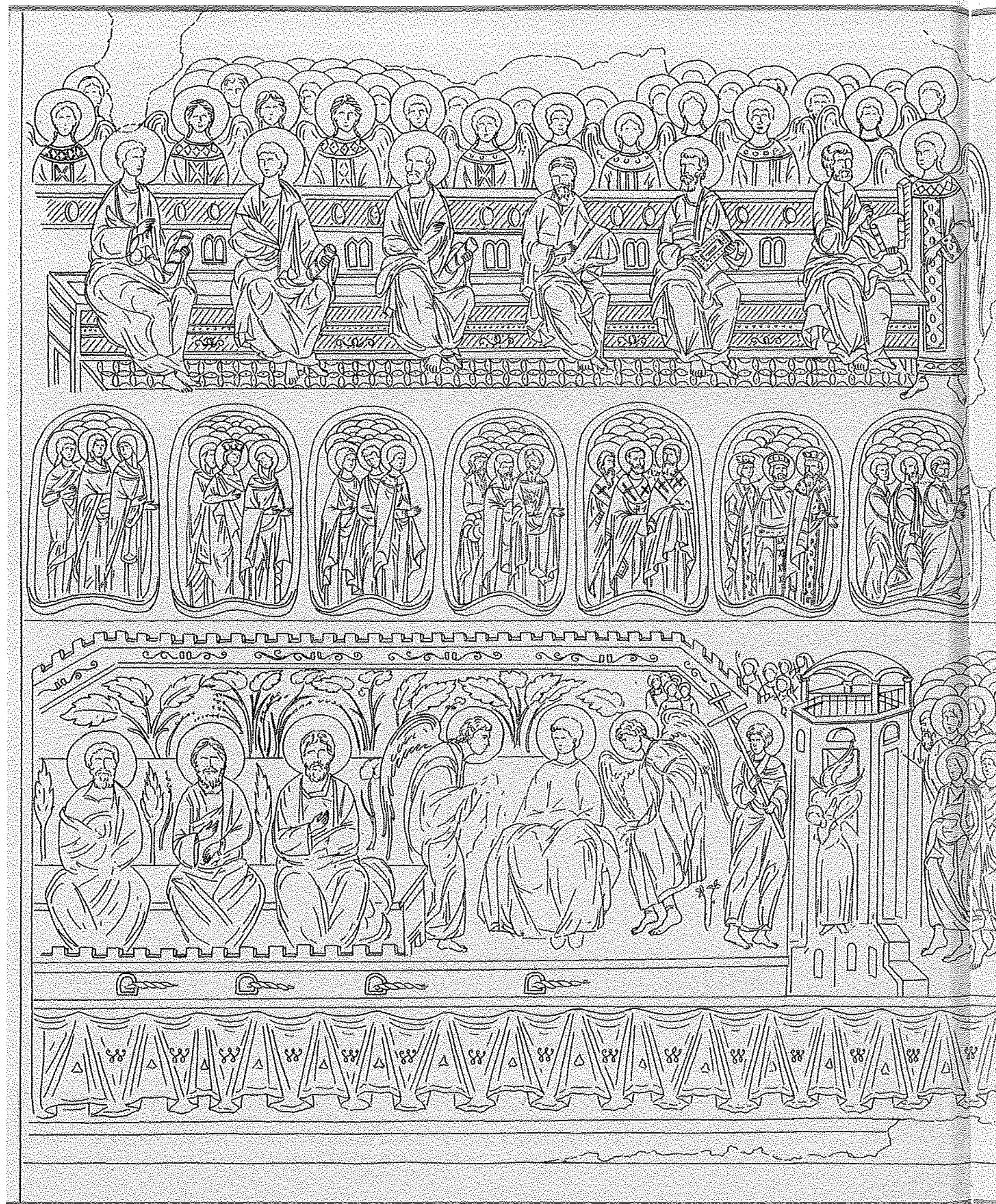
Сӣрашниоӣ суд на заӣаднаӣа фасада на нарӣексоӣ до денес не е објавен. Авӣороӣ се осврнува на наӣӣисоӣ кој ӣокажува дека Сӣрашниоӣ суд е насликан ӣред 1595 ӣодина. Склоӣоӣ на ӣемаӣскиӣе иновации шӣо се засӣаӣени ӣовораӣ дека ӣој насӣанал во срединаӣа или во вӣораӣа ӣоловина на XVI век. Сӣрашниоӣ суд се вклоӣува во „редакцијаӣа" на оваа ӣема формирана ӣред срединаӣа на XVI век.

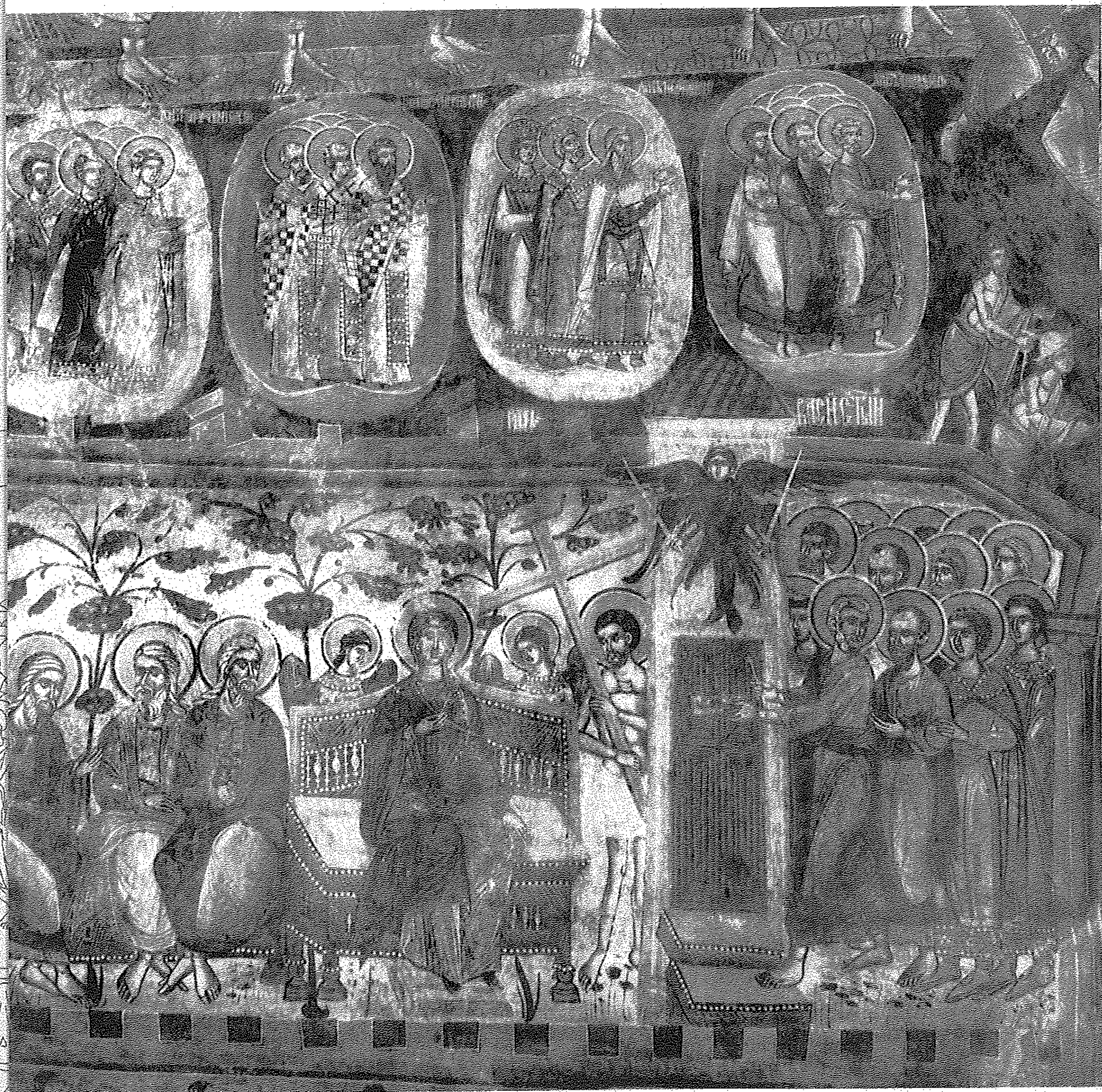
СТРАШНИОТ СУД, ЦЕНТРАЛНА СЦЕНА, ЦРКВА СВ. БОГОРОДИЦА ПЕРИВЛЕПТА (СВ. КЛИМЕНТ), ОХРИД

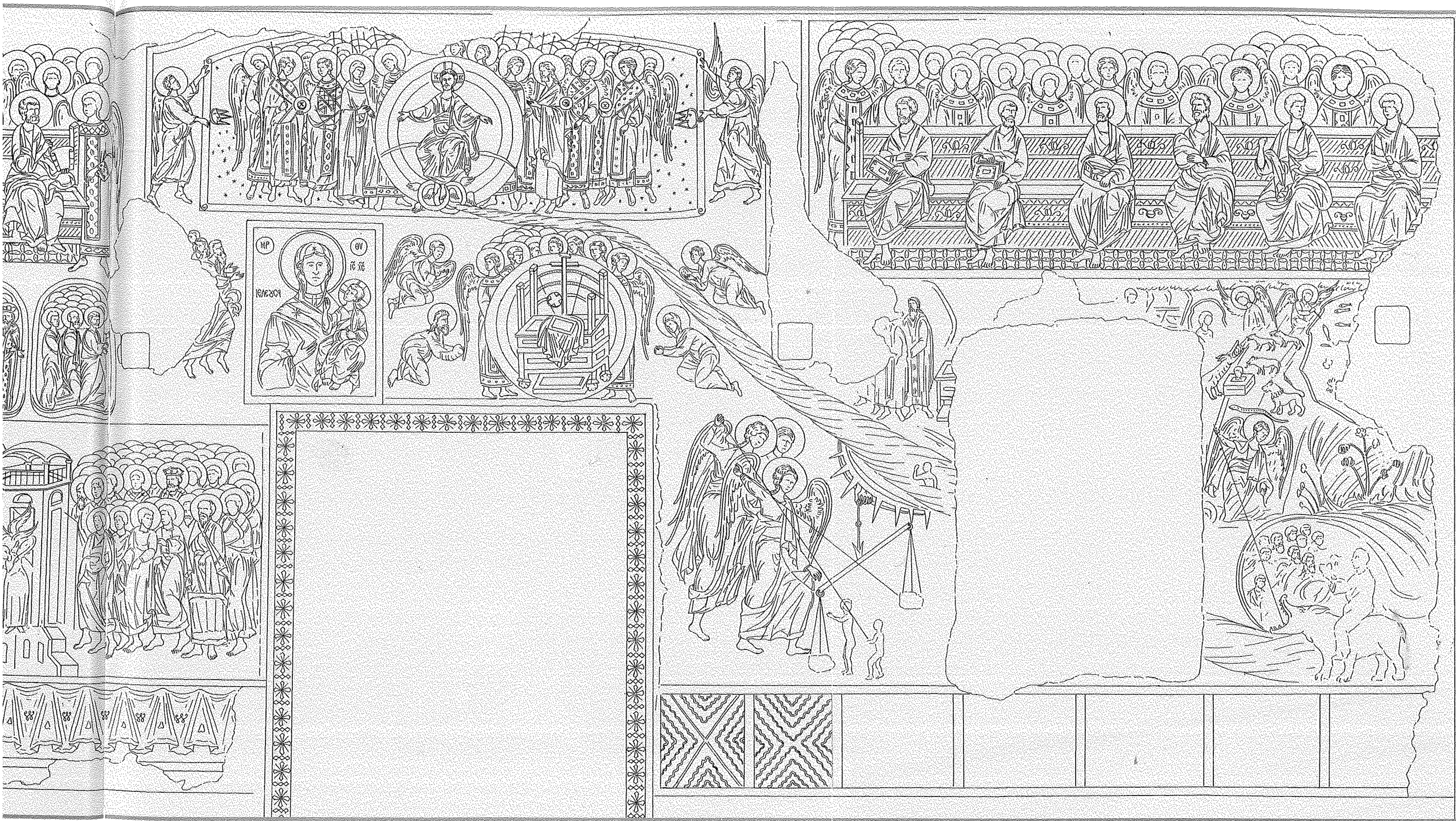
Откако црквата Св. Климент стана катедрала на Охридската архиепископија, по османлиските интервенции врз Света Софија и Климентовиот манастир Св. Пантелејмон, во овој храм е изведен само еден поголем потфат во монументалниот живопис; насликан е Страшниот суд. Оваа композициона и тематска целина на западниот фасаден ѕид зографисана е врз нов слој малтер со кој се покриени постарите фрески од XIV век што се однесуваат на „царскиот Деизис" со св. воини во современа облека. Уште на самиот почеток од анализата на Страшниот суд, којшто потекнува од XVI век, мора да потсетиме дека истата тема била насликана во XIV век во јужното крило на тремот на црквата Св. Климент, но неговиот изглед и состојба не ги задоволувале потребите на катедралниот храм. Имено, постарата претстава била веќе доста оштетена, но и насликана со скратувања на тематиката на епизодите.[1] Таа немала

СТРАШНИОТ СУД, ЦРКВА СВ. БОГОРОДИЦА ПЕРИВЛЕПТА (СВ. КЛИМЕНТ), ОХРИД (ЦРТЕЖ)

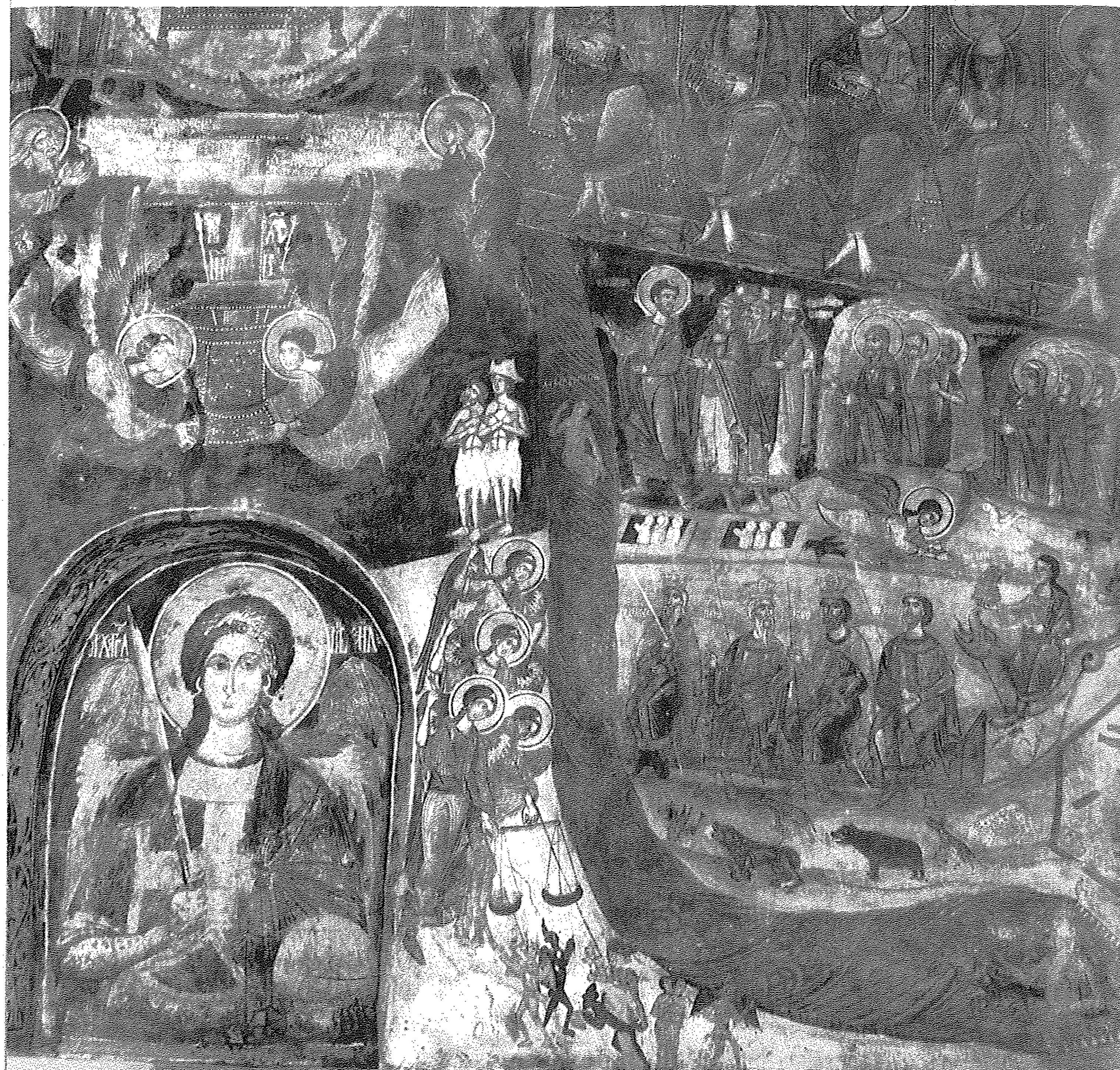
[1] За Страшниот суд на јужната фасада на тремот од црквата Свети Климент што се датира во 1364/65 год. сп. Ц. Грозданов, *Охридско ѕидно сликарсӣво од XIV век*, Охрид 1980, 134–136.







MP ΘΥ
IC XC



СТРАШНИОТ СУД,
ЦРКВА СВ. АРХАНГЕЛ,
КУЧЕВИШТЕ

поголемо дејство врз верниците, па е заменета со Страшниот суд на западната страна со особености на поствизантиската уметност од средината на втората половина на XVI век.[2]

По откривањето на фасадните фрески во црквата Свети Климент во 1960/61 година, се мислеше дека Страшниот суд е зографисан во 1595 год. врз основа на врежан натпис на самата композиција во којашто, покрај годината, се наведува и името на архиепископот Атанасиј.[3] Натписот сепак не се однесува на настанувањето на сцените на Страшниот суд, туку тој претставува една белешка за хиротонијата на Атанасиј. Значително пред испишувањето на натписот, Страшниот суд веќе бил насликан. Почетните зборови од оваа белешка поради оштетеност тешко се расчитуваат, но содржината на натписот е јасна и таа има вредност за познавањето на Страшниот суд и за историјата на Охридската архиепископија во

[2] Од основните студии на Страшниот суд во поствизантиската уметност посебно го издвојуваме тематското издание на Cahiers balkaniques 6 (Sous la direction de Tania Velmans), Paris 1984. M. K. Garidis, *Etudes sur le Jugement dernier post-byzantin du XV^e à la fin du XIX^e siècles*, Thessaloniki 1985.
Проучувањето на претставите на Страшниот суд од доцниот среден век во границите на Република Македонија сè уште е на самиот почеток, како што се скромни и познавањата на оваа тема во уметноста на соседните земји од истото време. Ние само ги спомнавме композициите на Страшниот суд од XV–XVII век во Република Македонија за да се согледа нивната застапеност и потребата од нивното објаснување. Примероците се делумно наведени во литературата, но до денес не биле предмет на посебна анализа. Во регионот на Охрид, покрај композицијата од свети Климент, на која ѝ ја посветуваме оваа анализа, го одбележуваме Страшниот суд од црквата Св. Богородица Болничка, која се датира на преминот во XV век; во охридскиот регион Дебарца, Страшниот суд е насликан во црквата Свети Ѓорѓи во Врбјани. Во регионот на Преспа познати се примерите на Страшниот суд од Богородичниот манастир во Сливница и селската црква во Брајчино. Во Македонски Брод оваа претстава идентификувана е во с. Пласница, а во Кичевско во с. Ореовец, на кои ми укажа Мирјана Машниќ, историчар на уметноста, за што ѝ изразувам благодарност. Во Прилепско, покрај претставите во Зрзе, Страшниот суд се забележува и во црквата во с. Костинци. Во Скопскиот регион оваа претстава се наоѓа во манастирската црква Св. Архангели – Кучевиште, како и во црквата Св. Спас во истото село; остатоци од Страшниот суд се среќаваат и во скопските села Добри Дол и Радишани (горна црква). Во Кумановско оваа тема ја забележуваме во Петралица, во Делчевско во с. Селник и во Паланечко во с. Трново.

[3] Д. Ќорнаков, *По конзерваторските работи*, Културно наследство 2, Скопје 1961, укажува на натписот во црквата Свети Климент од 1595 год. и мисли дека Страшниот суд бил насликан во тоа време. Подоцна Д. Ќорнаков во изданието *Споменициште на културата на Македонија*, Скопје 1980 год. 245, датирањето на оваа тема го уточнува во времето од крајот на архијерејството на Прохор, или непосредно подоцна.

ова време. На натписот со сигурност се следат податоците за почетокот на архијерејството на охридскиот поглавар Атанасиј:[4]

ΝΔ (?) εχυρ/ο/τον(ύθει) Αθανάσιοζ ὁ
ἀρχιεπσκοπο(ζ) τὴν ΙΑ μαίου εἰμέραζ (?) ε͡
ἐπ᾽ἔτουζ, ζϱΓ′ ἰνδ(ικτιῶνοζ) Η͡

Од текстот сознаваме дека хиротонијата на Атанасиј е извршена на 11 мај 1595 год. (ЗРГ), индикт 8 (Н), и дека во пролетта на 1595 год. тој веќе бил на охридскиот црковен трон.[5] Бидејќи оваа изворна вест има значење за превирањата во Архиепископијата, пред да ја анализираме претставата на Страшниот суд, ќе се осврнеме на движењето што го предводел овој поглавар за отфрлање на отоманската власт. Атанасиј бил понесен од мислата за сеопшто востание на својата паства во Македонија и во соседните земји, настојувајќи да обезбеди поддршка и на западните христијански држави кои тогаш биле во војна со Турција. Наскоро по изборот за архиепископ, уште во летото 1595 год., тој се појавил во Химара, во близина на островот Крф, повикувајќи ги верниците на востание. Поради црвената боја на неговата облека, бил запаметен како „црвен архиепископ", како што се нарекува и во изворните вести.[6] Од Химара и Крф, кои се наоѓале под негова јурисдикција, тој минал и на почвата на Италија и кај високите државни и црковни органи во Рим, Неапол, Прага, Милано и Москва барал финансиска и воена помош за востание, нудејќи ја својата соработка, со ветување дека ќе ги поведе христијаните и од соседните балкански држави. Упорноста на овој поглавар со нереални планови и неговите повеќегодишни молби по европските средишта, не наишле на одѕив и тоа го натерало да се врати во архиепископскиот град. Патот што го избрал Атанасиј, како и неговиот претходник архиепископот Гаврил, спаѓаат меѓу најсмелите акции за ослободување од османлиската управа во историјата на Архиепископијата кон крајот на XVI и во почетокот на XVII век.[7]

[4] Натписот го донесуваме според транскрипцијата на колегата Гојко Суботиќ, за што му изразуваме особена благодарност.

[5] H. Gelzer, *Der Patriarchat von Achrida*, Leipzig 1902., 26; И. Снѣгаровъ, *История на Охридската архиепископия*, II, София 1931, 98–103, 193–194. Двајцата цитирани автори не ја познаваат годината кога почнало архијерејството на Атанасиј, кое се уточнува со објавувањето на овој натпис.

[6] M. Šufflay, *Srbi i Arbanasi*, Beograd 1925, bb.

[7] Н. Милевъ, *Охридскиятъ патриархъ Атанасий и скитанията му по чужбина*, Известия на историческото дружество, V, София 1922, 117–125.

Малку забележливиот натпис е врежан на рајските врати од лице што му припаѓало на кругот на црквата Свети Климент и најверојатно било запознато со плановите на Атанасиј за кревање востание. Како приврзаник на новиот поглавар, се чини, дека тоа лице верувало во неговата мисија, ставајќи му го името на влезот во рајот.

Сложената композиција на Страшниот суд ги содржи основните делови што ги познаваме од развиениот вид на оваа слика во средновековната уметност.[8] Во највисоката зона насликани се Христос со Богородица и Јован Претеча, ангелските сили и апостолите коишто седат по целата должина на задниот фасаден ѕид. На левата, северната страна, насликани се деловите што го формираат рајот, а на десната, јужната половина, доминираат сцените од пеколот. Околу пеколната река што истекува од нозете на Христос насликани се и други епизоди, во поголемиот дел карактеристични за Страшниот суд познати од бројните примероци на XVI век.

Христос се појавува во круг на божествена светлина, со нозете врз престолите – крилести тркала. Со гест на десната рака ги повикува избраните, а со левата ги одбива грешните. Богородица и Јован Претеча се во молитвен став, а сите се опкружени со множество ангели во владетелски орнат, со мечови во рацете и со сфери со втиснатиот печат на живиот Христос. Сите тие се насликани врз голем свиток што го отвораат архангелите Михаил и Гаврил, со претстави на Сонцето и Месечината, како и со повеќе ѕвезди на празните површини од свитокот. Од нозете на Христос поаѓа огнената река на пеколот кон неговата лева страна, додека под Христос се насликани Богородица Елеуса во вид на икона и Подготвениот престол. Врз престолот поставени се евангелието со св. Дух во вид на гулаб со нимб на главата и инструментите на мачењето. Од двете страни на Подготвениот престол што го придружуваат ангели, молитвено се поклонуваат Адам и Ева. Двете групи апостоли во највисоката зона, предводени од Петар и Павле, држат пред себе евангелија или затворени свитоци. Зад групите апостоли, распоредени се ангелските сили во преден план, со надвишени нимбови, коишто го сугерираат нивното множество во заднината на сликата.

[8] Основни дела на Страшниот суд во кои е прикажана еволуцијата на оваа композиција се: Н. В. Покровский, *Страшный суд в памятниках византийского искусства*, Труд. VI археологического съезда в Одессе, III, Одесса 1887; G. Millet, *La dalmatique du Vatican*, Paris 1945; D. Milošević, *Das Jüngste Gericht*, Recklinghausen 1963; B. Brenk, *Tradition und Neuerung in der cristlichen Kunst des ersten Jahrtausends*, Wien 1966.

Рајот содржи неколку тематско-ликовни целини, насликани во средината и во долната зона на северната страна од Страшниот суд. Кон рајските врати се движат седум хорови светци со следниов ред: 1. хор апостоли, 2. хор пророци, 3. хор архијереи, 4. хор монаси (калуѓери), 5. хор маченици, 6. хор жени маченички, 7. хор преподобни жени (калуѓерки). Кај сите хорови во преден план се претставени по три лика на најистакнатите претставници на овие светителски видови, со препознатливи физиономски белези. Пред овие хорови кон иконата на Богородица Елеуса чекорат тројца сиромашни (ΓΥΜ) ΝΑΤΟΡΟΙ, а од двете страни се испишани текстовите од Мат. XXV, за што посебно ќе стане збор.

Во долната зона, веднаш до влезните врати, сите повикани во рајот се здружуваат во голема единствена група, чекорејќи пред рајските врати. Влезот во рајот е формиран како хексагон, покриен со полукалота врз четирите столбови. На влезот е насликан еден серафим, а Праведниот разбојник со крстот во рацете веќе е во внатрешноста на рајот. До горниот ограден ѕид се петте мудри девојки со запалени светилки, а од другата страна, надвор од рајот, е групата пет неразумни девојки. Рајот е ограден со бедеми коишто завршуваат со каскади, а внатре, меѓу дрвјата, седи Аврам со душите на праведните под пазуви, Исак и Јаков. Како и во постарите претстави на Страшниот суд, Богородица, поставена меѓу два ангела, има истакнато, почесно место во рајот.

Во долниот дел, под ѕидините на рајскиот простор, истекуваат четири рајски реки, од север кон југ по следниов ред: 1. Фисон, 2. Геон, 3. Тигар и 4. Еуфрат. По целата должина на рајот, на северната половина на Страшниот суд, под ѕидините и рајските реки, се протега завеса со симетрични дипли до цоклето на ниската зона.

На јужната страна доминира претставата на пеколот во која се вткаени и други епизоди сврзани со тематиката на Второто Христово доаѓање. Во највисоката зона, близу до огнената река, најпрвин настапуваат Евреите и Турците пред кои е оштетената фигура на пророкот Мојсеј. Оваа група грешници делумно зачекорува во огнената река на пеколот. Од турските великодостојници целосно е зачувана само последната фигура на старец со долга бела коса и брада, со висок црвен фес и долама опшиена со кожа. Пред него е насликана фигура со реденгот, а над нив се надвиснува глава со висок црвен фес. Меѓу нив се распознава глава на еден Евреин со густа подбелена кратка

брада и воал на главата, насликан на начин како што се прикажуваат еврејските старешини во сцените на Христовиот живот, дејствување и страдања, но и во други претстави на Страшниот суд.

Во продолжение на оваа група, на истата височина, седат четворицата цареви, од кои подобро е зачуван првиот – римскиот цар Август, а делумно се распознава и четвртиот со зачуваната сигнатура на царот Александар. Над втората, веќе уништена владетелска фигура, се чита натписот кој укажува дека тука бил насликан асирскиот цар Навуходоносор. Не може со сигурност да се каже која била третата царска личност, но најверојатно е во прашање фигурата на персискиот цар, судејќи според аналогии со владетелите во други зачувани примероци на Страшниот суд, чиј из-



ДЕЛ ОД ПЕКОЛОТ



ХОРОВИ
НА СВЕТЦИ
ВО РАЈОТ

бор и распоред не е строго одреден. Цар Август е насликан со пробелена густа коса и брада и со широка капа; тој држи меч и копје пред себе. За разлика од него, цар Александар, значително помлад, има кратка црна брада и физиономски белези на личност во напонот на владетелската моќ на чело на Македонското царство.

Под фигурите на владетелите се наоѓаат карпести стени, меѓу кои е ангелот кој со труба ја повикува земјата да ги предаде мртвите. Земјата е насликана како млада жена со крилја, развиен воал над главата и висока капа од цвеќиња. Таа јава на животно со канџи на нозете и со големи заби со човечка глава меѓу вилиците. Четири животни и една змија исфрлаат делови од човечки тела, а од два гроба стануваат мртвите во бела облека. Морето е само делумно зачувано поради големото оштетување предизвикано од подоцна изведениот отвор на западниот фасаден ѕид. Но, добро се следат фигурите на ангелот со труба и на морските животни коишто ги враќаат од устата деловите на покојниците. На работ на морската вода се распознава симболичната фигура на Ветар во вид на биста која дува кон морската површина.

Основниот дел од пеколот е групиран околу огнената река. Тука е насликана и Раката на Господ кој ги држи Праведните мерила на своите прсти. Три ангела со големи мечеви ги прогонуваат демоните што се приближуваат кон тасовите на терезиите. Четврицата демони имаат деформирани глави, но нивните тела задржуваат антропоморфен изглед. Во сулфурната смола на реката гази големо животно со отворена челуст, а на него вјава Сатаната – со несразмерни димензии. Во пеколните маки се наоѓаат еретиците–аријанци, а исцртани се и главите на грешни црковни лица, монаси, блудници. Во долниот дел на пеколот, во квадратни полиња, во средишниот дел, насликани се човечки глави што ги изјадуваат црви коишто никогаш не мируваат, потоа грешниците кои чкртаат со забите и деловите на крајната темнина. Завршните епизоди, сликани врз темноцрвена основа, во голем дел се оштетени, со избришан цртеж и тешко препознатливи, но нивното место во Страшниот суд се следи во постарите примери на есхатолошката тематика во средновековната уметност, а во Охрид во илустрацијата на Канон на делење на душата од телото.

Тематските решенија на западната фасада од Охридската катедрала наметнуваат посебни осврти за да се согледа значењето на оваа композиција во општиот развиток на Страшниот суд во поствизантиската уметност. Повеќе решенија, вткаени во охридскиот примерок, даваат можност да се определи неговото место во „нова-



ХОРОВИ НА СВЕТЦИ ВО РАЈОТ

та редакција“ на Страшниот суд во XVI век, која ќе остави траги во уметноста низ подолг период. Анализата на одредени епизоди од охридската композиција придонесува да се следи еволуцијата на оваа тема во Македонија и во соседните балкански земји и, во исто време, отвора нови истражувачки патишта во студиите на оваа клучна тема во уметноста на доцниот среден век.

Сликањето на Четирите царства во живописот на XVI век ќе се наметне како појава која ѝ дава белег на оваа композиција во поствизантиската уметност. Добро е познато дека ликовната претстава на Четирите царства е заснована врз визијата на Даниил VII, 1–28 и дека тие се сликаат над пеколните маки. Во визијата на Даниил тие се симболизирани со појавата на четири животни – лавот, леопардот, мечката и четвртото животно со страшен изглед кое нема типолошка дефиниција. Тоа се царствата што ќе исчезнат со триумфот на Христовото доаѓање, добро познати во Снетогорскиот манастир од 1313 година. Во Владимир, во живописот на Андреј Рубљов од 1408 год., во рамките на Страшниот суд, тие се насликани како животни според визијата на Даниил, додека владетелите сè уште не се прикажуваат како фигури на суверени на Четирите царства.[9] Во трпезаријата на Велика Лавра на Атос (1535 год.) се насликани владетелите и животните како симболи на Четирите царства.[10]

[9] Во црквата на Раѓањето на Богородица на Снетогорскиот манастир, четирите животни во Страшниот суд се неодамна објавени и тие ја потврдуваат постарата традиција во нивното претставување, В. Сарабонов, *Страшны суд в расписях собора Снетогорского манастыр в Пскове и его литературна основа*, Проблеми на изкуството, 2, София 1996, 25–26. В. Н. Лазарев, *Андрей Рублев и его школа,* Москва 1966, 25, 119, Т. 45.

[10] G. Millet, *Monuments de l'Arhos*, Paris 1927, pl. 149.

Претставата на Велика Лавра е многу значајна, бидејќи го покажува паралелно постарото решение со четирите животни и ги внесува четирите владетелски фигури. Наскоро потоа во манастирската црква Дилиу (1543 год.) и во егзонартексот на Св. Никола на Филантропените, што се датира кон 1560 год., обете кај Јанина, во претставите на Страшниот суд веќе се насликани само владетелските фигури. Друго прашање е во која мера сликањето на животните како ги враќаат деловите на мртвите се засновува врз претходните ликовни искуства со симболите на царствата како животни. Страшниот суд од Св. Климент со четворицата владетели се вклопува во тенденцијата што се наметнала околу средината на XVI век.

Најголемо внимание во охридскиот Страшен суд предизвикува групата во турска облека заедно со Евреите насликани пред четворицата цареви. Во прашање е исклучителна претстава во композицијата на Страшниот суд, кој во Македонија се појавува во манастирската црква Св. Архангели над с. Кучевиште од почетокот на XVI век, а веројатно и во Зрзе (1625 год.) и Св. Никола на архонтеса Теологина (1663 год.),[11] каде што пред пророкот Мојсеј се насликани Евреи и Турци во заедничка група едни зад други. Всушност, пророкот Мојсеј укажува на триумфалното појавување на Христос и на судот што го очекува при неговото Второ доаѓање.

Во поствизантискиот живопис на земјите под османлиска власт, во претставите на Страшниот суд, до денес не се забележани групи Турци, како што е тоа честа појава во спомениците во Молдавија од XVI век, како и во руската уметност, каде што во композицијата на Страшниот суд, во пеколот се сликаат Татари и други

[11] Датирањето на живописот во припратата на црквата Св. Архангели е спорно поради оштетеноста на натписот со годината. Во време кога натписот бил читлив, годината е читана како 1611 (Р. Грујић), како 1631 (П. Н. Миљуков и Ј. Хаџи Васиљевић) и 1641 (Н. П. Кондаков). С. Петковић, *Зидно сликарство на подручју Пећке патријаршие 1557–1614*, Нови Сад 1965, 213 (со целосно цитирање на спомнатите автори) според стилските карактеристики помислува дека била испишана 1631 год.
На времето на настанувањето на живописот во припратата на оваа црква посебно се осврнува Г. Суботић, *Из епиграфске грађе поствизантијског доба*, Саопштења XX–XXI (1988/89), 86–88, ги донесува претходните читања на веќе цитираните автори и смета дека до идните поопсежни стилски проучувања, условно е прифатлива 1631 година како време за настанувањето на овој живопис. За датирањето на Зрзе сп. З. Расолкоска-Николовска, *Манастирот Зрзе*, Споменици за сред. и поновата историја, IV, Скопје 1981, 432. За Костур, в. заб. 23.



СТРАШНИОТ СУД
ОД ЦРКВАТА
БОГОРОДИЦА
ПЕРИВЛЕПТА
(СВ. КЛИМЕНТ),
ОХРИД,
ГРУПА СИРОМАШНИ
ПРЕД БОГОРОДИЦА
ЕЛЕУСА

народи со коишто војувала Русија.[12] Сликањето на Турци во молдавските споменици Хумор (1535 год.), Молдавица (1537 год.), Воронец (1547 год.), а подоцна и во Суцевица (по 1600 год.), се поврзува со современата воена конфронтација на државата на Петру Рареш со Отоманското царство.[13] Според мислењето на М. К. Гаридис, во земјите под османлиска власт, ктиторите и зографите не ги поставувале Турците во пеколот на Страшниот суд поради страв од можни репресалии.[14] Навистина, во светогорските и во други споменици на Грција, Бугарија и Србија во Страшниот суд сè уште не се откриени фигури на Турци коишто ќе страдаат во огнената река на пеколот. Меѓутоа, примерите од Македонија, од Охрид, веројатно во Зрзе и Св. Архангел (Скопска епархија во диецезата од Пеќ), покажуваат дека оваа епизода не била непозната во структурата на Страшниот суд во рамките на Османлиската држава. Мора да се укаже и на

[12] M. K. Garidis, op. cit., 91–103.
[13] Ibid., 92–94; S. Ulea, *Origine et signification idéologique de la peinture extérieure des églises moldaves*, Studi si cercetari de istoria artei, X.1, Buçarest 1963, 57–61.
[14] M. K. Garidis, op. cit., 98.

фактот дека кон средината на XVI век, врските на Охридската архиепископија со романските земји биле мошне блиски, а според објавените документи во турските архиви, се потврдува мислењето дека Молдавија ја признавала црковната власт на Охрид во време на архиепископот Прохор (ок. 1525–1550 год.).[15]

Во сликарските споменици од доцниот среден век се забележани одделни фигури што се претставуваат како сиромашни, просјаци, групи бедни луѓе или сакати, коишто добиваат заштита од Христа во Страшниот суд заедно со хоровите светители и праведни од Стариот и Новиот завет. Нивното претставување е проследено со текстовите од Мат. XXV, 34–41, како соодветна основа за сликарско обликување. Подоцна, проучувачите на Страшниот суд констатираа дека овие епизоди претставуваат значајна појава во неговата еволуција, поаѓајќи главно од големите споменици во Света Гора од XVI век.[16] Во современите истражувања оваа тема се откри во повеќе споменични комплекси на Грција, Србија и Бугарија од XV–XVII век, за што значајни истражувачки импулси и исходи дадоа трудовите на Д. Симиќ-Лазар.[17] Меѓутоа, присуството на фигурите на сиромашните, просјаците и сакатите во претставите на Страшниот суд во Македонија останаа речиси незабележани. Меѓу бројните композиции во кои се насликани овие фигури истакнато место има најстарата илустрација на сиромашните во Страшниот суд од Охрид, а потоа и примерите од црквата на Св. Богородица во Сливница, Преображение во Зрзе и Св. Архангели над Кучевиште. Ги спомнуваме само овие бележити споменици на живописот од XVI и XVII век без да навлегуваме во следењето на нивните претстави во сцените на Страшниот суд од XIX век во Македонија, што се зачувани во исклучително множество. Веќе истакнавме дека во охридскиот Страшен суд е насликана само помала група сиромашни веднаш до иконата на Богородица Елеуса, босоноги, во излитена облека, како претставници на долниот социјален слој. Во тој поглед,

[15] Ц. Грозданов, *Студии за охридскиот живопис*, Скопје 1990, 158.
[16] G. Millet, *Monuments de l'Atos*, 149, 210, 245.
[17] D. Simić-Lazar, *Le Jugement dèrnier de l'èglise des Saints-Pierre et u Paul de Tutin en Yugoslavie*, Cahiers balkaniques, 6, Paris 1084, 239–141; ibid., *Иконографија Страшног суда у цркви Светог Петра и Павла у Тутину*, Саопштења, XVII, Београд 1985, 171–172; ibid., *La signification de la representation des pauvres dans les Jugment dèrnier postbyzantines*, ЗЛУ, 23, Нови Сад 1987, 175–182.; д-р Драгиња Симиќ–Лазар има посебни заслуги за проучувањето на називите на бедните во живописот од XVI век.

охридската група сиромашни најсродна е со фигурите од трпезаријата во Великата Лавра на Атос. Слична група фигури со сигнатура на праведници пред која се наоѓа еден просјак, насликана е во црквата Св. Богородица Хавиера во Бер (Верија), а исто така и во Дионисиу и Дохиар, како и во Дилиу близу Јанина. Охридскиот пример со целосно испишување на текстот од Мат. XXV, 34, 35 и 36 од северната и Мат. XXV, 41, 42 и 43 од јужната страна, спаѓа меѓу најцелосните испишани прилози за оваа тематика во илустрираните композиции на Страшниот суд од XVI и XVII век.

+ΔΕΥΤΕ·ΟΙ ΕΥΛΟΓΗΜΕΝΟΙ· ΤΟΥ ΠΡΣ ΜΟΥ·ΚΛΗ
ΡΟΝΟΜΗΣΑΤΕ·ΤΗΝ ΕΤΟΙΜΑΣΜΕΝΗΝ·ΥΜΙΝ
ΒΑΣΙΛΗΑΣ·ΑΠΟΚΑΤΑΒΟΛΗΣ·ΚΟΣΜΟΥ·ΕΠΗΝΑ
ΣΑ·ΓΑΡ ΚΕ ΕΔΟΚΑΤΕ ΜΕ·ΦΑΓΙΝ·ΕΔΙΨΑΣΑ·ΚΕ ΠΟΣΑ
ΤΕ ΜΕ·ΞΕΝΟΣ ΥΜΗΝ·ΚΣΙΝΗΓΑΓΕΤΕ ΜΕ·ΓΥΜΝΟΣ
ΗΜΥΝ·ΚΠΕΡΗΕΒΑΤΕΜ·ΑΣΤΕΝΟΙΣ·ΥΜΗΝ·ΚΕ ΠΙΣ
ΚΕΨΑΤΕ ΜΕ·ΕΝ ΦΙΛΑΚΟΙ·ΗΜΥΝ·ΚΕ ΙΛΘΕΤΕ·ΠΡΟΣ ΜΕ

Под фигурите на сиромашните дословно е испишан текстот на Мат. XXV, 34, 35 и 36: 34... „Елате, благословени на Мојот Отец; наследете го Царството приготвено за вас од почетокот на светот; 35 оти гладен бев и Ми дадовте да јадам; жеден бев и Ме напоивте, странец бев и Ме примивте. 36 необлечен бев и Ме облековте, болен бев и Ме посетивте, во затвор бев и дојдовте при Мене.“

Другите натписи во сцените на Страшниот суд во Македонија зачувани на словенски јазик се сведуваат само на почетните редови на спомнатите стихови од Евангелието по Матеј XXV. Имено, во Сливница,[18] на северната страна, е испишан основниот дел од Матеј

[18] Текстот од црквата во Сливница врз Страшниот суд делумно го донесува П. Н. Милюковъ, *Христ. древности Запад. Македонии*, ИРАИК IV, 1, София, 1899, 100, кој годината ја толкува како 1614. Кон спорното читање на последната буква се осврнува П. Миљковиќ–Пепек, *Историски иконографски проблеми на непроучената црква Св. Богородица од Сливничкиот манастир крај Преспанското Езеро*, Зборник на Филозофскиот факултет 31/32, Скопје 1979/80, кој ја чита годината како 1612 (стр. 185).

XXV, 34: „Елате благословени од мојот Отец ...“, а од јужната страна е текстот што се однесува на грешниците, според Мат. XXV, 41: Одете од Мене, проклети, во вечен оган...“. Во Св. Архангели кај Скопје на северната страна се распознава текстот според Мат. XXV, 34: „Елате благословени од Мојот Отец...“. Во црквата Преображение во Зрзе, во Страшниот суд пред бедните испишан е само дел од Мат. XXV, 34, кој потоа преоѓа на стих 35.[19]

ΠΟΡΕΒΕΣΤΕ ΑΠ ΕΜΟΥ ΟΙ ΚΑΤΗΡΑΜΕΝΟΙ ΕΙΣ ΤΟ ΠΥΡ
ΤΟ ΑΙΩΝΙΟΝ ΤΟ ΗΤΟΙΜΑΣΜΕΝΟΝ ΤΩ ΔΙΑΒΟΛΩ·ΚΑΙ
ΤΟΙΣ ΑΓΓΕΛΟΙΣ ΑΥΤΟΥ·ΕΠΗΝΑΣΑ ΓΑΡ ΚΑΙ ΟΥ ΚΕΔΟΚΑΤΕ ΜΙ ΦΑΓΗΝ
ΕΔΙΨΑΣΑ ΚΕ ΟΥ ΚΕΠΟΤΙΣΑΤΕ ΜΕ
ΞΕΝΟΣ ΗΜΗΝ ΚΑΙ ΟΥ ΣΙΝΗΓΑΓΕ
ΤΕ ΜΕ·ΓΙΜΝΟΣ ΚΑΙ ΟΥ ΠΕΡΙΕ
ΒΑΛΕΤΕ ΜΕ·ΑΣΤΕΝΗΣ Κ
ΕΝ ΦΙΛΑΚΗ ΚΕ ΟΥ ΚΕΠΙ
ΣΚΕΨΑΣΤΕ ΜΕ

Текстот според Мат. XXV, 41, 42, 43:

41... Одете од Мене, проклети, во вечен оган, приготвен за ѓаволот и неговите ангели 42. Зошто гладен бев и не Ми дадовте да јадам; жеден бев и не Ме напоивте; странец бев и не Ме посетивте.

Денес е сосема јасно дека епизодите со сиромашните и праведниците, засновани врз Мат. XXV, 34–35 биле подложени на детално ликовно расчленување, пред сè во спомениците од Атос, почнувајќи од трпезаријата на Великата Лавра, а подоцна и во другите светогорски комплекси. Познати се и впечатливите примери на овие сцени во црквата Св. Никола на Филантропините и во црквата Св. Никола во Дилиу кај Јанина, коишто во целост се објавени.[20] Меѓу раните примероци секако спаѓаат сцените од Илиенската црква кај Софија[21] и

[19] Г. Геров, Б. Пенкова, Р. Бошков, *Стенописите на Роженския манастир*, София 1993, 66–69 (текст: Б. Пенкова); ibid., *Тия мои най-малки братя в поствизантийската иконография на Страшния съд в контекста на балканската народна култура*, Проблеми на изкуството, 4, София 1993, 21–28.

[20] M. Garidis – A. Paliouras, *Monastiria nisou ioanninon*, Zografiki, Ioannina 1993, 192–193, f. 325–326; 245–246, f. 412–413.

[21] А. Кирин, *Илиенските стенописи от 1500 година в контекста на духовния живот на епохата*, Изкуство, 9–10, София 1990, 5.

од Месопусната недела во припратата на Пеќската патријаршија,[22] сите датирани околу средината на XVI век. Епизодата за бедните се засновува врз Мат. XXV, 40.

Сепак илустрациите на сиромашните во Страшниот суд можат да се сретнат и во живописот од втората половина на XV век, што се потврдува со нивните претстави во Панаѓица Калитеас во Етолокарнанија[23] и Панаѓија Хавиера во Бер (Верија),[24] кои не се целосно зачувани, но сосема одредено укажуваат на постоењето на оваа тема. Меѓутоа, во репрезентативните претстави на Страшниот суд од втората половина на XV век на пр., Кремиковци и Драгалевци, оваа тематика сè уште не нашла свое место. Затоа се чини оправдано мислењето дека во 30-тите и 40-тите години сликањето на бедните во Страшниот суд се наметнало како појава во уметноста на ова време со детална илустрација на Мат. XXV, испишување на поголеми фрагменти од овој текст и со многу широк територијален пробив. Досегашните проучувања на Страшниот суд во живописот од XVI век покажуваат дека претставата на западната фасада од црквата Св. Климент спаѓа меѓу најстарите илустрации на сиромашните во Македонија и во диецезата на Охридската архиепископија.

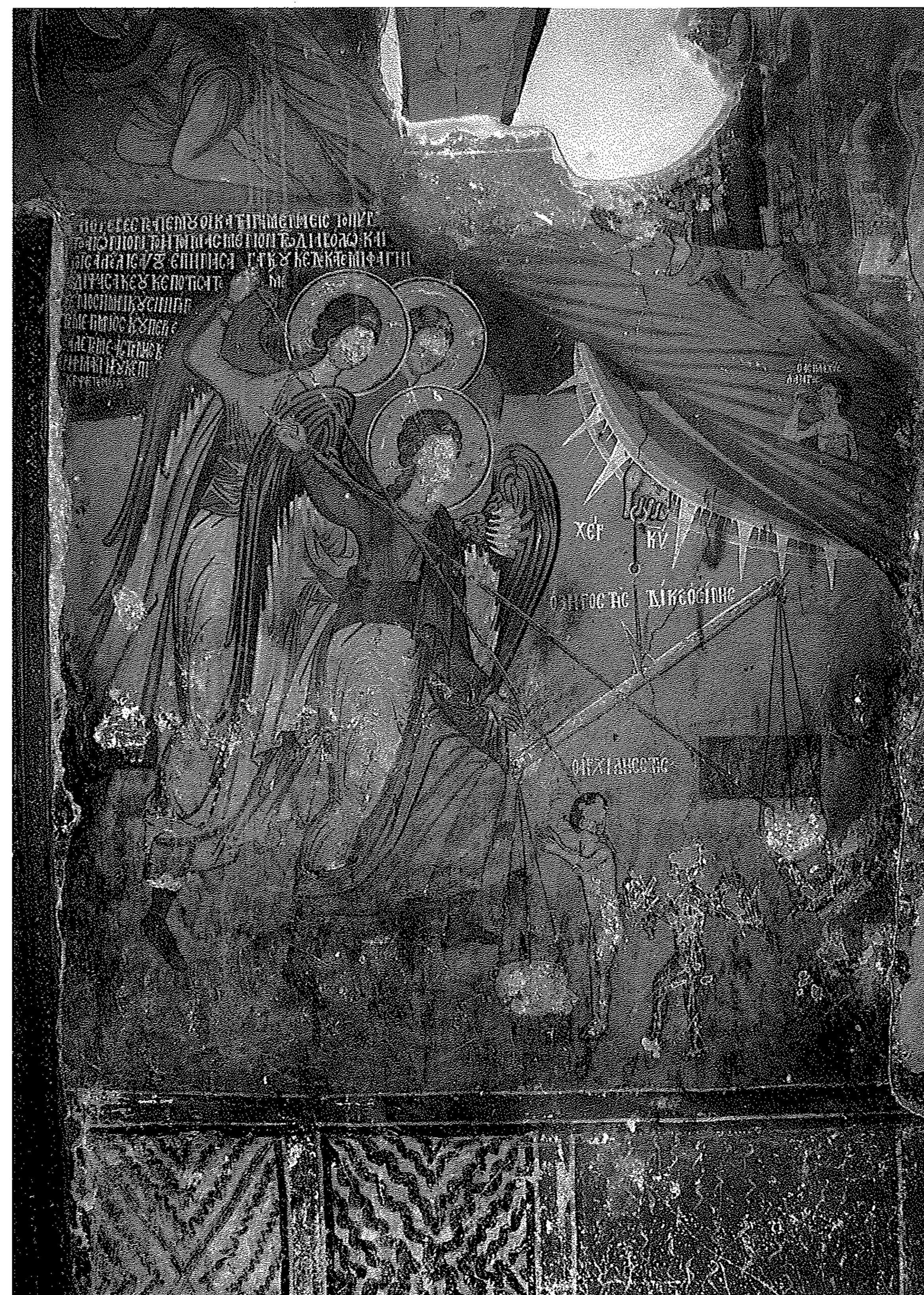
Фигурите на демоните во пеколот насликани се околу Праведните мерила со карактеристики што ги имаат и во другите ансамбли во XVI век. Во текот на средниот век демоните имаат антропоморфни облици, нивните глави и тела се без зооморфни апликации. Во уметноста на XVI век настапуваат посуштествени промени во нивното претставување: главите се сликаат со профили на лилјаци, со издигната четинеста коса, имаат опашки, а на нозете се сликаат со шепи. Зооморфните елементи најизразени се во споменициte на романските земји, додека во Атос,[25] како и во Македонија, тие се поумерени. Демоните во Страшниот суд во Охрид се насликани

[22] С. Петковић, *Зидно сликарсшво*, сл. 12, каде што бедните се сигнирани како „милостиви праведни“. Како „милостиви“ тие се сигнирани во црквата Богородица Хавијара од 1497/8 год., в. заб. 16.

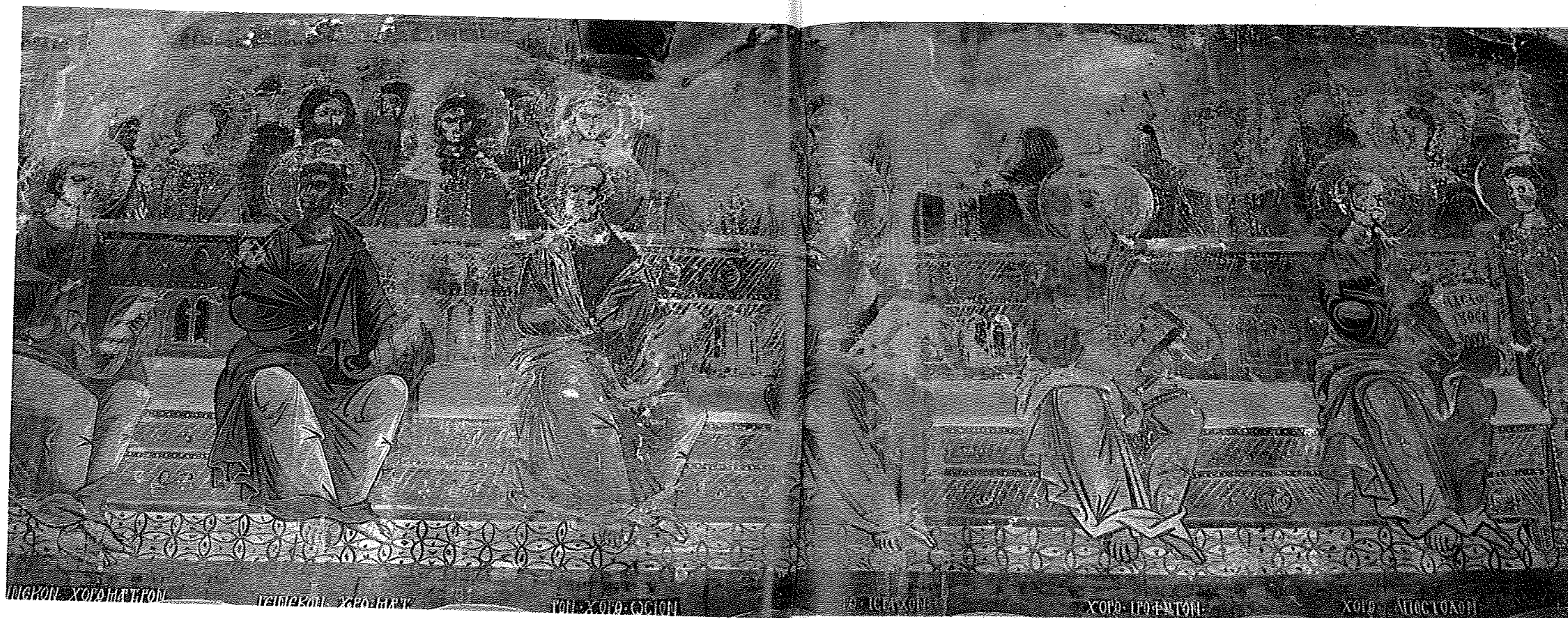
[23] За примерот од Панаѓица Калитеас, сп. Б. Пенкова, op. cit., 22, заб. 10, каде што се наведува трудот на А. Палиурас, кој не ми е достапен. Овде само ќе спомнеме дека појавата на бедните во Страшниот суд се среќава и во два примера во Костур, сп. I. Sisiou, *Kastoriana mnimeia*, Athina 1995, f. 241 (Св. Атанасиј Зигковистис) ф. 282 (Св. Никола на архонтесата Теологина).

[24] Th. Papazotis, *Veria and its monuments*, Athina 1994, f. 25.

[25] M. K. Garidis, ibid, 60–61.



СТРАШНИОТ СУД ОД ЦРКВАТА СВ. БОГОРОДИЦА ПЕРИВЛЕПТА (СВ. КЛИМЕНТ), ОХРИД, ДЕТАЛ: АНГЕЛИТЕ И МЕРЕЊЕТО НА ДУШАТА



АПОСТОЛИТЕ ОД СТРАШНИОТ СУД

речиси идентично како и во другите претстави на оваа тема од средината на XVI век во земјите под османлиска власт.

Внесувањето на Параболата за мудрите и неразумните девојки (Мат. XXV, 1–3) може да се смета за очекувана епизода во охридската композиција. Иако се познати толкувањата на оваа тема во врска со Второто Христово доаѓање, сепак, во постарите претстави на Страшниот суд епизодата долго не била илустрирана. Есхатолошкото толкување на Параболата за мудрите и неразумните девојки се појавува во Росеанското евангелие,[26] многу пред дефинирањето на сликата на Страшниот суд. Најстарото нејзино вклопување во Страшниот суд е познато според минијатурите во Ерменскиот ракопис од 1262 год. (Балтимор, Valders Art gallery, 539), каде што неразумните девојки остануваат надвор од рајските ѕидини.[27] Во Грачаница оваа претстава е ставена во есхатолошки контекст заедно со сликите на Слегувањето во пеколот и со Параболата за цариникот и фарисејот, но не е внесена во структурата на Страшниот суд.[28]

[26] A. Grabar, *La peinture byzantine*, Geneve 1979², 163.

[27] За овој пример сп. Б. Тодић, *Грачаница сликарсшво*, Београд 1988, 159, заб. 200, каде што се укажува на С. Дер Нерсесиан за примерот од ерменскиот ракопис во Балтимор.

[28] Ibid., 158–159.

Во уметноста на доцниот среден век оваа тема станува омилен дел во Страшниот суд во времето на заокружувањето на „новата редакција" кон средината на XVI век. Но присуството на оваа Парабола и во постарите примероци на Страшниот суд се покажува во живописот на црквата Св. Јован Богослов во с. Сели на Крит од 1411 год., каде што се раздвоени петте мудри од петте неразумни девојки, кои ќе останат надвор од бедемите на рајот.[29] Оваа ликовна варијанта ќе биде прифатена во уметноста на XVI и XVII век во повеќе цркви на поствизантискиот живопис, а во тој вид ја среќаваме и во Охрид.

Четирите рајски реки – Фисон, Геон, Тигар и Еуфрат (Генеза II, 10–14) во композициите на рајот во Страшниот суд од XVI и XVII век мошне често се сликаат како потоци што излегуваат од долниот дел на рајската градина. Тие се познати во постарата христијанска уметност, особено според илустрираните ракописи многу пред формирањето на целосната слика на Страшниот суд. Во старохристијанската епоха Четирите рајски реки се обликуваат како четири потоци, или како четири симболични фигури коишто исфрлаат вода од устата. Интересен е фактот дека во охридската поликон-

[29] L. Karapidakis in *Cahiers balkaniques*, 6, 77–78, ф. 9; в. исто така, Л. Прашков, *Църквайа Рождесйво Христово в Арбанаси*, София 1979, 56, сл. 41.

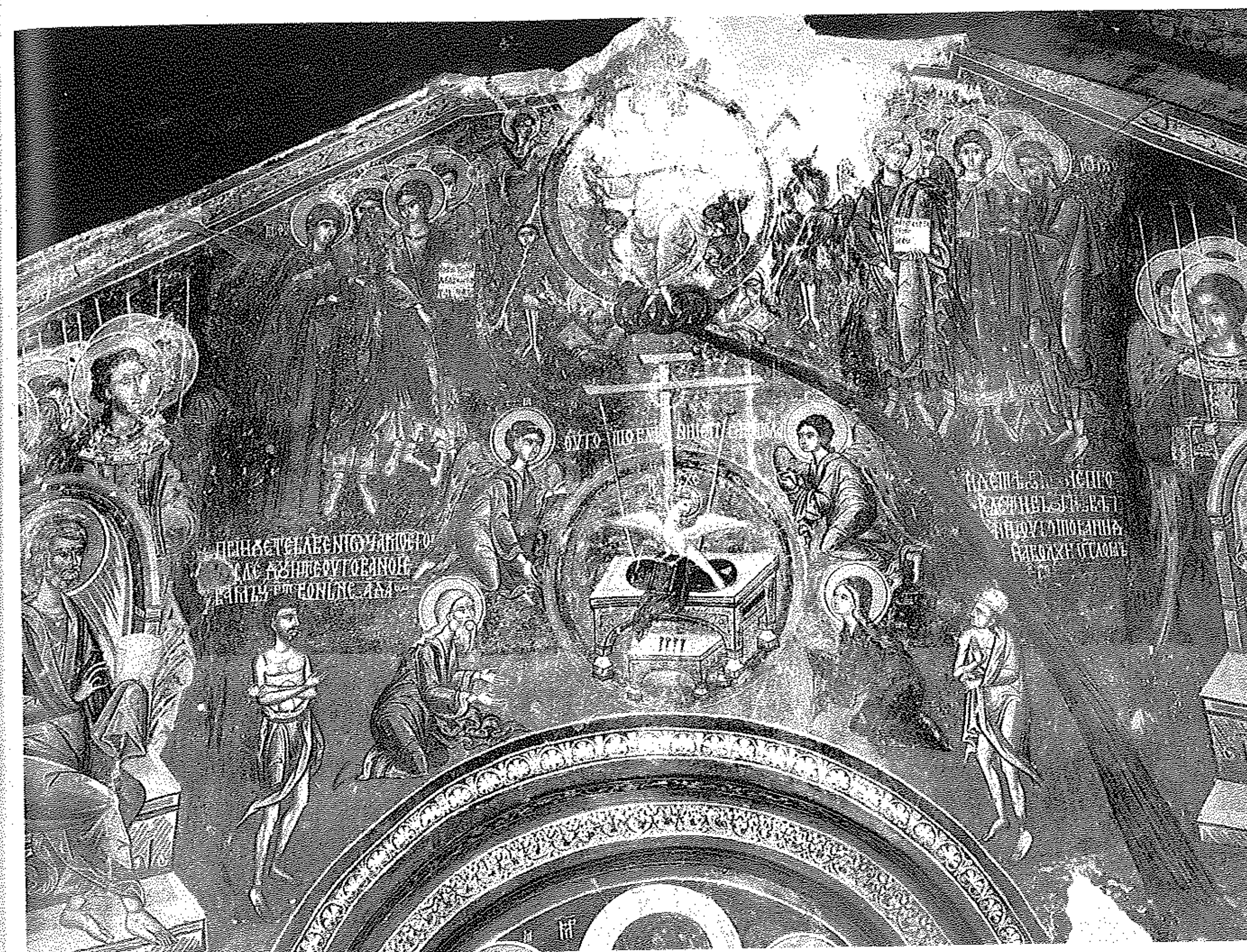


СТРАШНИОТ СУД, ЈУЖНА СТРАНА, ЦРКВА СВ. БОГОРОДИЦА, СЛИВНИЦА

хална црква четирите рајски реки се откриени во баптистериумот во мозаична техника како фигурални претстави, додека во северната конха се изведени како четири потоци, кон крајот на V или во почетокот на VI век.[30] Сепак, во големите сликарски комплекси од XII, XIII и XIV век, во композицијата на Страшниот суд, рајските реки не се претставувани. Нивното внесување во темата на Второто Христово доаѓање е исто така сврзано за тематско-ликовната обнова која ќе настапи во поствизантиската уметност пред средината на XVI век со ретки појави во претходниот период.[31] Во тие хронолошко-ликовни рамки се вклопува и сликањето на овие содржини во црквата Св. Климент во Охрид.

[30] В. Битракова-Грозданова, *Старохристијански споменици во Охридско*, Охрид 1975, 52–66, со постара литература за рајските реки.

[31] A. Grabar, *La peinture religieuse en Bulgarie*, Paris 1928, 333.



СТРАШНИОТ СУД, ГОРЕН ДЕЛ, ЦРКВА СВ. БОГОРОДИЦА, СЛИВНИЦА

Анализата на составните елементи на Страшниот суд во Охрид покажува дека во него се вткаени епизоди кои ретко се среќаваат во постарите слики на композицијата, а некои од нив биле вообличени кон крајот на XV и во почетокот на XVI век. Овие тематски поединости првпат се сликаат во единствените ликовни целини на Страшниот суд во спомениците на Атос околу средината на XVI век. Вклопени во единствена слика, тие се појавуваат во новата редакција којашто ќе биде изведена и во Охрид во тогашната катедрална црква Св. Климент. Не треба посебно да се истакнува дека не е во прашање шематизиран модел или предлошка што ќе биде копирана од мајсторите коишто ги познавале делата на зографот Теофан од Крит и неговите современици. Меѓутоа, вклопувањето на повеќе изолирани епизоди во нова единствена слика на Страшниот суд и внесувањето на актуелни тематски целини во XVI век, ќе

отвори нов процес во животот на оваа слика во идните деценији. Блиските односи на архиепископот Прохор со Света Гора можеле да придонесат за брзиот пробив на новата редакција во Охрид, а тој процес траел и непосредно по смртта на овој истакнат охридски поглавар. Новата композициска структура на Страшниот суд е дел од тематските иновации во поствизантиската уметност од средината на XVI век и на следните деценији. Охридската композиција, и покрај тематските промени, не ја следи и ликовната обнова која настапила во времето на големиот подем на живописот во Света Гора. Во нашиот примерок се забележува приврзаноста кон постарите стилски сфаќања што постоеле во охридското сликарство до пред крајот на XV век. Одржувањето на овие ликовни текови со респект кон традицијата, довело до шематизација на формите со отсуство на импулси за освојување на нов израз. Само истакнатите надарени зографи можеле да ја избегнат сувата транспарентност на одамна академизираните облици. Меѓутоа, оваа традиционална концепција честопати наидувала на поддршка кај претставниците на високите црковни кругови, оптоварени со стравувања од западни влијанија или на елементи од световниот живот. Познавањето на новите тематски склопови претставувало препорака за непознатиот автор со традиционален манир да му се довери изведбата на Страшниот суд во тремот на тогаш најугледната охридска црква која била поштедена од османлиските интервенции.

LE JUGEMENT DERNIER DANS L'EGLISE SAINT CLEMENT (LA VIERGE PERIVLEPTOS) D'OHRID

Résumé

L'auteur de cet ouvrage analyse la représentation du „Jugement dernier", peint sur le mur ouest de la façade de l'église St. Clément (La Vierge Perivleptos) d'Ohrid. Cette grande composition est peinte au XVI^e siècle sur une nouvelle couche de mortier; sur l'ancienne peinture qui date de 1364/65. La plus grande partie de cette ancienne peinture qui représente la „Déisis d'empereur" et les héros sacrés dans des vêtements nobles se trouve encore aujourd'hui sous le „Jugement dernier". Une composition plus ancienne du „Jugement dernier" en version plus courte est peinte en 1364/65 dans la partie sud de la galerie de cette église, mais elle était très endommagée et négligée pendant XVI^e siècle. Pendant ce temps-là l'église Saint Clément a déjà devenue cathédrale de l'Archevêché d'Ohrid (suite à la transformation de Sainte Sophie en mosquée), et c'est pourquoi il fallait peindre la représentation du „Jugement dernier" selon les idées dominantes pour cette peinture au milieu du XVI^e siècle.

Le „Jugement dernier", qui se trouve sur le mur ouest de l'église Saint Clément, est nettoyé en (960/61, mais jusqu'à aujourd'hui il n'était pas soumis aux recherches. La composition contient tous les épisodes qui, en tant qu'une intégrité unique, étaient „rédigés" dans la peinture postbyzantine vers la moitié du XVI^e siècle, probablement au Mont Athos. Certains de ces épisodes faisant partie de cette peinture, sont aussi présents dans la peinture byzantine du Moyen Age, mais au XVI^e siècle ils sont groupés dans une intégrité thématique unique. L'auteur de cet ouvrage est plus particulièrement attentif au sujet des figures des quatre empereurs, c'est-à-dire les symboles des quatre empires qui disparaîtront avec l'apparition du Jésus-Christ. Les juifs et les turcs auxquels le prophète Moïse montre le triomphe de Jésus-Christ sont peints dans l'enfer. En Macédoine, les turcs sont peints parmi les pécheurs et c'est aussi le cas de l'église Saint Archange de Kuceviste, près de Skopje, (et probablement de même à Zrze et à Saint Nicolas de Kostur qui date du 1630). Ce fait-ci n'a pas

été remarqué jusqu'à maintenant dans les peintures du „Jugement dernier" sous la domination turque. L'auteur considère également les épisodes des Filles sages et irraisonnables, ainsi que les quatre fleuves de paradis peints au-dessous des murailles du paradis. Les démons de l'enfer ont surtout l'air anthropomorphe, avec quelques éléments zoomorphes: les têtes de chauve-souris et les queues. Il prend particulièrement en considération le groupe des pauvres qui font une révérence à la Vierge, et qui apparaîssent à la manière différente dans plusieurs monuments de cette époque-là, d'après le texte de Mathias XXV, 34-47. Il y a aussi des calques des inscriptions grecques de l'Evangile de Mathias écrites de deux côtés du Trône préparé. De même, on nous indique plusieurs monuments semblables présentant les pauvres, les mendiants, les estorpiés et d'autres gens malhereux du „Jugement dernier" dans les églises à Kuceviste, à Slimnica et à Zrze qui se trouvent en République de Macédoine, ainsi que les examples pareils de Kostur, en Grèce du nord.

Puisque la classification de ces épisodes dans le „Jugement dernier" est faite vers le milieu du XVI[e] siècle (bien que ces épisodes apparaissent séparément dans les peintures plus anciennes), l'auteur trouve que la composition d'Ohrid du „Jugement dernier" ne pouvait pas être peinte avant la création de cette „nouvelle rédaction", c'est-à-dire dans la première partie du XVI[e] siècle. En même temps il nous montre l'inscription gravée au mois de mai 1595 concernant la chiromancie de l'archevêque d'Ohrid, Athanase qui a été sorti après la peinture du „Jugement dernier". De cette manière on considère que cette composition date des années cinquante ou bien de la deuxième moitié du XVI[e] siècle, avant 1595. L'auteur souligne que le peintre inconnu en ce qui concerne la peinture n'a pas introduit des innovations esthétiques qui étaient caractéristiques pour cette époque-là, mais au contraire, il préférait les formes anciennes, académiques et conservatives, qui provenaient de la peintures de certains monuments du XV[e] siècle. L'auteur joint aussi une liste des compositions du „Jugement dernier", connues jusqu'à aujourd'hui en République de Macédoine, qui pour la plupart ne sont pas soumises à l'analyse scientifique.

ЗА ГРАФИЧКИТЕ ПРЕТСТАВИ НА КЛИМЕНТ ОХРИДСКИ ВО XVIII ВЕК И НЕГОВИОТ КУЛТ ВО БЕР (ВЕРИЈА)



СВ. КЛИМЕНТ И СВ. ТЕОФИЛАКТ ОД СТЕМАТОГРАФИЈАТА НА ХРИСТОФОР ЖЕФАРОВИЧ, ВИЕНА

Во литературата за Климентовите ликови во графиката од XVIII век се спомнуваат три негови фигури во изданија на книги печатени во Виена, Москополе и Венеција. Од овие примероци добро е познат Климентовиот лик во Стематографијата на Христофор Жефарович што тој ја издаде во Виена заедно со виенскиот гравер Тома Месмер во 1741 година. На овој бакрорез заедно се прикажани фронталните фигури на св. Климент Охридски и на охридскиот архиепископ Теофилакт.[1] Лицето на Теофилакт Охридски нема ништо заедничко со неговата постара претстава во фрескоживописот од 1526 година што неодамна

[1] Стематографија, Изображеніе оружиј илирических, изрезали у бакру Христофор Жефаровић и Тома Месмер 1741, приредио д-р Динко Давидов, Нови Сад 1972.



СВ. ТЕОФИЛАКТ, ПРОТАТОН, ПАРАКЛИС НА СВ. ЈОВАН ПРЕТЕЧА

ја објавивме заедно со другите ликови на охридски светци што се насликани во параклисот Свети Јован Претеча во Протатон, Света Гора.[2]

Во познатата москополска Аколутија, којашто е издадена во 1742 година (во овој зборник вброена е и службата на свети Наум Охридски издадена уште во 1740 година во Москополе) не е репро-

[2] Ц. Грозданов, *Портрети на светителите од Македонија од IX–XVIII*, Скопје 1983, 96–97, 234–235, 244; Д. Медаковић, Мансатир Хиландар у XVIII веку, Хиландарски зборник 3, Београд 1974, 57.



СВ. НАУМ, АКОЛУТИЈА, МОСКОПОЛЕ

дуциран ликот на св. Климент Охридски. За еден дел од графичкиот украс, изведен во техника на дрворез, на оваа Аколутија веќе пишувавме, укажувајќи на повеќето претстави на св. Наум Охридски ставени како иницијали и заставки, а исто така и на постоењето на минијатура која треба да ја претставува композицијата Успението на свети Наум.[3] Меѓутоа, двајца познати проучувачи на Кирило-Методиевите традиции во уметноста од доцниот среден век, Д. Уста-Генчев[4] и А. Василиев,[5] пишуваат дека во москополската Аколутија е изведена и фигура на Климент Охридски што претставува историографска грешка. Од непознати причини за нас, двајцата автори во своите студии ја репродуцираат графиката со изглед на Климентовиот лик, првпат изведена за венецијанското издание на Климентовата служба од монасите на манастирот Продром кај Бер (1784)[6]

[3] Ц. Грозданов, *Портрети*, 208.

[4] Д. Уста-Генчев, *Св. Климент и Св. Седмочисленици в домашната ни иконография*, Македонски преглед III, 1, София 1927, 91–92, каде што се забележува дека авторот не ги разликува со сигурност москополското издание и изданието на монасите од Бер.

[5] А. Василиев, *Образът на Климент Охридски във Българското изкуство*, София 1966, 364, сл. 19: А. Василиев – И. Василиева, *Образи на Климент Охридски*, София 1967, 18, сл. 23; во овие две публикации венецијанската графика со ликот на Климент Охридски издадена од манастирот Свети Јован Претеча близу Бер се разгледува како примерок од москополската Аколутија.

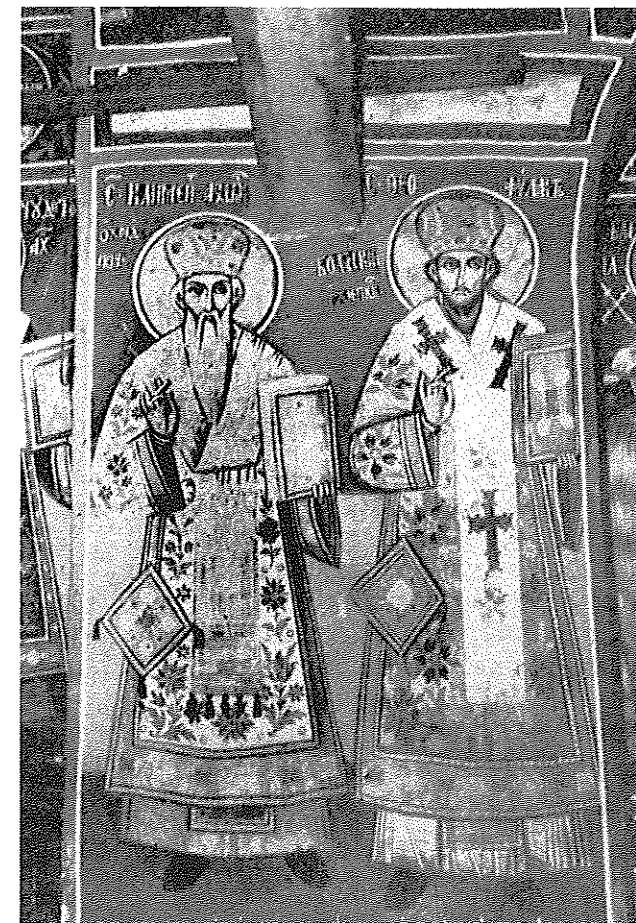
[6] Н. Л. Туницкий, *Св. Климент епископ словенски*, Серигев посад 1913, 19–44, таб. IV.

како репродукција од москополската печатница. Спомнатата забуна веројатно потекнува од фактот што двајцата бугарски историчари на уметноста немале увид во оригинален примерок на москополската Аколутија. Од податоците што ги соопштува И. Снегаров, произлегува дека Климентовиот лик во Москополе, каде што се работело во техника на дрворез, првпат бил репродуциран (отиснат) во 1746 година, и тоа во книгата на јеромонахот Константин од манастирот Свети Наум, во неговото издание на книгата позната под насловот „Синтагматион". Оваа книга била посветена на охридскиот архиепископски престол и на костурскиот митрополит Хрисант, а нејзината содржина има догматски карактер и дава толкувања на спорните прашања со католичкото црковно учење. Според истиот извор, на една од првите страници на книгата од јеромонахот Константин, во духот на барокната уметност, е претставена жена, а на следната страница се изведени ликовите на Христос Пантократор и под него св. Климент Охридски.[7] Во досегашните проучувања овој дрворез со ликот на Климента не е објавен, додека оригиналот нам сè уште не ни е достапен, така што не сме во состојба да дадеме соодветни споредби со графичките претстави на Климентовиот лик што ги извел Христофор Жефарович, а потоа еден од монасите на манастирот Свети Јован Претеча кај Бер.

Претставата на св. Климент Охридски во службата што ја издале монасите од Бер, репродуцирана е во книгата на Н. Л. Туницки со точни податоци и научен коментар за ова издание. Отворајќи го прашањето за Климентовиот култ во Бер (Верија) и неговиот одраз во ликовната уметност, уште еднаш мора де се осврнеме на проблемот за пробивот на ликовите на Климент Охридски во постарата уметност. И покрај тоа што за првпат познат пробив на Климентовиот лик надвор од Охрид го сметаме неговото сликање во Манастир Мариово (1271 година) додека поширокиот пробив надвор од рамките на Охридската диецеза го следиме низ делата на Михаил, Евтихиј и нивните соработници, сепак мислата за мошне раното прикажување на словенските учители во црквата на св. Кирил Александриски во Киев (Кириловски собор) кон крајот на XII век и натаму предизвикува научна љубопитност. Уште пред триесетина години В. Н. Лазарев својата омилена теза за руско-јуж-

[7] Ив. Снѣгаровъ, *Исторuя на Охридската архиепископия*, II, София 1932, 360, заб. 3.

нословенските уметнички врски ја поткрепуваше и со претставите на балканските светци коишто, според податоците на угледниот научник, се следниве: Кирил, Методиј, Климент Болгарски, Јован Македонски и Јосиф Солунски, сите насликани во Кириловскиот собор.[8] Овој податок, соопштен од В. Н. Лазарев, предизвика голем интерес кај повеќе истражувачи во нашата земја кои му искажаа научна доверба. Меѓутоа, нашите проучувања на ликовите на словенските учители во Македонија и во соседните јужнословенски средини, од една страна, како и начинот на којшто се испишани спомнатите сигнатури крај овие светци што ги соопштува В. Н. Лазарев, од друга страна, придонесоа за мислењето дека овие ликови не можеле да бидат насликани и да се датираат кон крајот на XII век во Киев и дека настанале многу подоцна. Таквата помисла неодамна беше потврдена со соопштението дека се во прашање фигури насликани многу подоцна, најверојатно во XIX век.[9] Со тоа, во оваа фаза на проучувањата сметаме дека со ништо не е потврдено постоењето на ликовното жариште на словенските учители во XII век во ликовната уметност на киевска Русија. На ова место би го спомнале и мислењето околу постоење на еден портрет на Климент Охридски во една италијанска црква од XIII век, чиј живопис има изразити елементи на доцнокомненската ликовна насока. Увидот врз оваа фигура



СВ. КЛИМЕНТ И СВ. ТЕОФИЛАКТ, ХИЛЕНДАР, ПАРАКЛИС НА СВ. САВА

[8] *История русского искусства*, I, Москва 1953, 218 (текст на В. Н. Лазарев); В. Н. Лазарев, *Древнорусские мозаики и фрески*, Москва 1973, 32.

[9] Ц. Грозданов, *Портрети*, 27, заб. 29.

и нејзините типолошки белези, како и самата сигнатура,[10] недвосмислено укажуваат дека е во прашање ликот на римскиот папа св. Климент.[11] Спомнатите податоци ја потврдуваат мислата дека паралелен центар или врутoк на култот на словенските учители, и посебно на св. Климент Охридски, во *средниот век* не бил формиран. Но, затоа, податоците за настанувањето на Климентовиот култ во Јужна Македонија, во манастирот Продром кај Бер, во *доцниот среден век* предизвикуваат посебен интерес. Црквата Св. Јован Претеча (Продром) позната е уште од почетокот на XIV век, но подоцна таа била сосема запустена. Во првата половина на XVI век храмот го обновил Дионисиј Олимписки, втор ктитор и покровител на манастирот. Значаен настан во животот на манастирската заедница претставува земањето на дел од моштите на св. Климент Охридски од Охрид и нивното пренесување во овој манастир. Не е познато кога точно станало пренесувањето на овие мошти од Охрид во Бер. Верувам дека тоа можело да се случи во текот на XVI век, и тоа непосредно по уривањето на Климентовата црква Св. Пантелејмон во Охрид и нејзиното претворање во џамија. Со историските извори е потврдено дека уривањето на Климентовата црква било изведено пред крајот на XV век, а неговите мошти тогаш биле пренесени во новата охридска катедрала Св. Богородица Перивлепта. Во 1550 година, според желбата на охридскиот архиепископ Прохор, а по неговата смрт, овој угледен охридски архијереј бил погребан заедно со Климент Охридски. Според нашето мислење, пренесувањето на дел од Климентовите мошти било изведено пред 1550 година и можеби со знаење на охридскиот архиепископ Прохор, во времето пред да биде дефинирана нивната заедничка гробница. И појавата на Климентовиот лик во црквата Св. Димитрија во с. Палатиција кај Бер од 1592 година, може да се објасни со основањето на ова секундарно култно жариште на Климент Охридски во Јужна Македонија. Многу подоцна, во монашката заедница на овој манастир била издадена службата со житието на Климент Охридски на новогрчки јазик. Оваа задача му била доверена на јеромонахот Атанасиј Пароски, ученик на Евгениј Вулгарис од Атоската школа. Овој потфат бил поддржан од јеромонахот на манастирот, Продром Арсениј Мелиникиот, а книгата била издадена во Венеција во 1784 година.

[10] In monumento da salvare San Mauro, Presso Galipoli, Italia Nostra, Serione di Lecce (s. l., s. a.).

[11] Ibid.



СВ. КЛИМЕНТ, СЛУЖБА НА СВ. КЛИМЕНТ, ВИЕНА, СПОРЕД Н. ТУНИЦКИ

Со одредени додатоци и промени, изданието било повторено во 1805 година.[12]

Третманот на Климент Охридски во венецијанското издание на Берскиот манастир Продром, означува продолжување на типолошките традиции познати од охридската ликовна уметност. И покрај одредено шематизирање, во овој дрворез охридските традиции во обликувањето на физиономиските белези се многу повидливи отколку во бакрорезот на Христофор Жефарович. Поставен фронтално, Климент со десната рака благословува, со левата држи затворено евангелие; тој носи сакос со епитрахил и надбедреник кои не се подложени на подетална барокна разработка, туку ги задржуваат општите традиционални елементи на православната одежда. Според вкусот на времето, „шрафирани“ се само полињата на патосот, а крстовите на облеката се украсени со цветчиња, што претставува одредено модернизирање на изгледот. Претпоставувавме дека овој примерок бил изработен во Бер и дека бил пренесен во Венеција, заедно со текстуалниот дел на Климентовата служба. Во ова издание Климент е сигниран како охридски светител без додавање на неговата титула. Имено, во Стематографијата тој е означен како охридски архиепископ според верувањата во охридската културна средина од XVIII век, дека тој бил основач на Охридската архиепископија. Меѓутоа, берските монаси повеќе ги интересирал веројатниот изглед на светителот исцелител со чии мошти се гордеел овој манастир. Берските монаси од Продром не инсистирале на Климентовите заслуги во ширењето на словенската писменост, како впрочем ни на мисијата на Кирил и Мето-

[12] Н. Л. Туницкий, op. cit., 19–23.

диј. Тој бил прославуван како светител со воопштени белези на чудотворец кој му носел углед и економска добивка на овој манастир. Веруваме дека подоцнежните истражувања ќе покажат во која мера и колку овој секундарен вруток на Климентовиот култ влијаел врз претставувањето на неговите портрети во споменицитe од доцниот среден век меѓу Јужна Македонија и Тесалија.

SUR DES PRESENTATIONS GRAPHIONS DE CLEMENT D'OHRID AU XVIII^e SIECLE ET DE SON CULTE A BER (VERIA)

Résumé

L'auteur envisage les portraits du saint Clément d'Ohrid créés sur une technique graphique du XVIII^e siècle et ceci: 1° à Vienne par le maitre Hristofor Jafarovitch dans l'édition de Stémàtographie de l'année 1741; 2° dans la ville de Moskopolé, actuellement faisant partie d'Albanie, dans un livre de caractére theologique polémique de l'année 1746; 3° dans l'édition concernat le service de Clément d'Ohrid à Venise en 1784, grâce aux moyens donnés par des moines du monastére Prodrome (Saint Jean Prodrome) prés de Ber (Veria). Cette édition fur réimprimée en 1805.

L'auteur de la présente contribition prend en considération la question relative aux débutus de faire le portrait de Clément d'Ohrid en dehors d'ohrid. Il considére que l'opinion de N. V. Lazarev concernant la présence du protrait de Clément d'Ohrid, peint vers la fin du XII^e siécle dans l'eglise de Saint Cyrille à Kiev, n'est pas fondée sur des arguments authentiques. Selon l'auteur, cette opinion, étant absolument injustifiable en matiére de la pénétration dés le bas Moyen âge du portrait de Clément en Russie, prit une place importante dans l'historiographie yougoslave et mondiale.

L'auteur juge que Ber (Veria) fut devenu un foyer secondaire du culte du saint Clément d'Ohrid à la suite du milieu du XVI^e siècle, où une partie des reliques de Clément fur exhumée d'Ohrid et transportée au monastére du Saint Jean Prodrome à Ber. Les porttraits de Clément peints selon les commissions des moines de Ber disposent de toutes les caractéristiquess typologiques de Clément d'origine d l'iconographie d'Ohrid.



ТЕМАТСКИ ОСНОВИ НА ЖИВОПИСОТ НА ТРПО ЗОГРАФ ВО ЦРКВАТА СВЕТИ НАУМ ОХРИДСКИ

МАНАСТИР
СВ. НАУМ ОХРИДСКИ

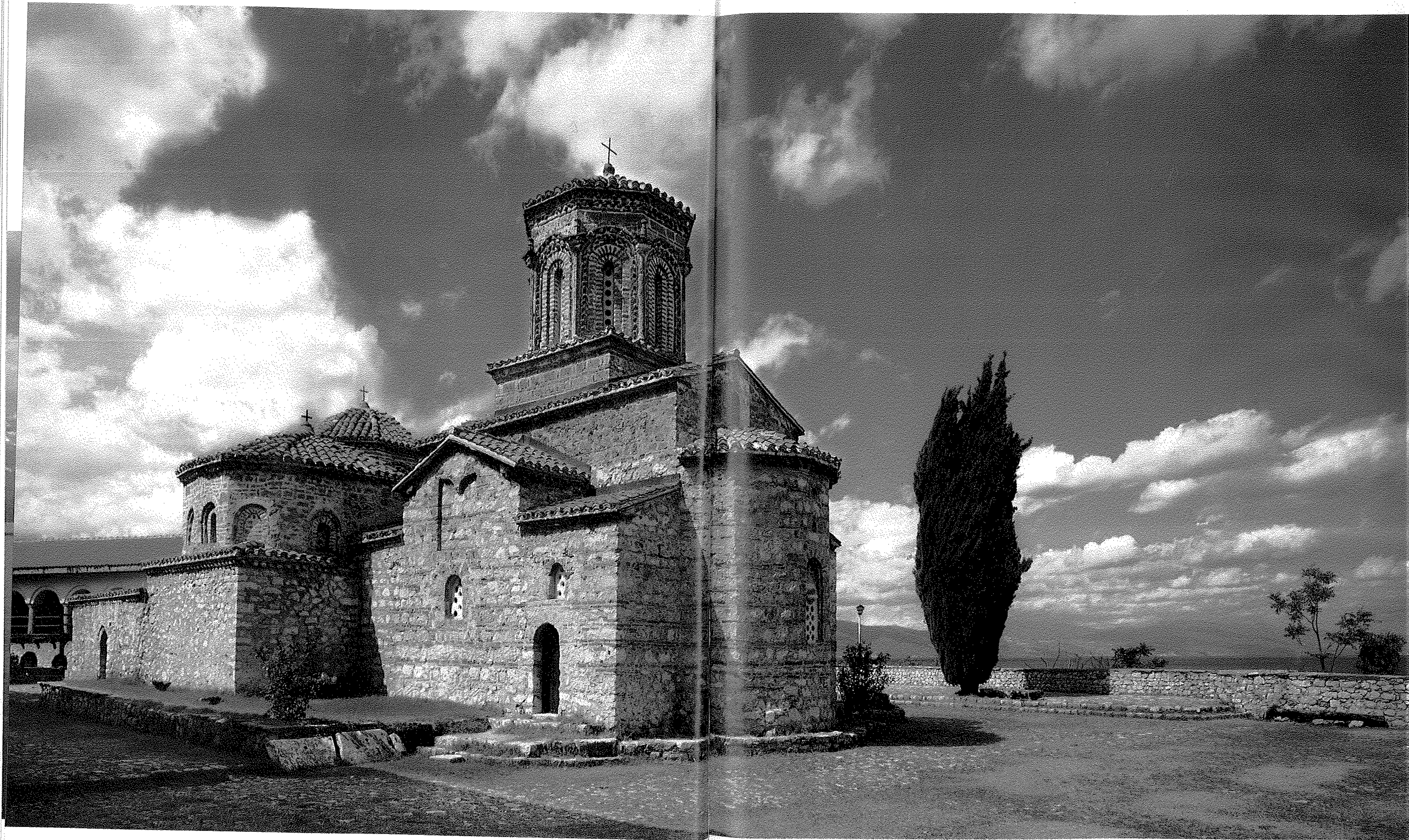
ЦРКВА
СВ. НАУМ ОХРИДСКИ
НА СТР. 416–417

Европските културни движења во XVIII век, коишто извршија длабока преобразба во идеите на просветеноста, зафатија и делови на Османлиското царство. Силните импулси на Преродбата во првата половина на XVIII век ја опфатија и диецезата на Охридската архиепископија, во која, во овој период, влегуваше поголем дел од Македонија и православните заедници во Албанија и Епир. Ова движење беше мотивирано со надежта за ослободување од османлиската власт, со културна еманципација којашто во ова време немаше национален предзнак, туку во преден план ги пројавуваше идеите на христијанската духовност и ослободување. Основните носители на ова движење беа од кругот на архиепископскиот врв во Охрид, заедно со стопански и културно издигнатиот град Москополе, како и трговските и занаетчиските слоеви на целата архиепископска диецеза.

Културната програма на Архиепископијата се манифестираше со издавање служби на светителите на нејзината диецеза за да укаже на величината на нејзиното минато, со што се потхрануваше и самодовербата и надежта за ослободување.[1] Од тоа време познат е и проектот на архиепископот Зосима, којшто на виенскиот двор му понуди политичка и црковна автономија.[2] Значајно место во ова движење, заедно со дејноста на москополската печатница, имаше и

[1] На културната историја и историјата на уметноста на Охридската архиепископија во XVIII век се осврнуваат: Ив. Снѣгаровъ, *История на Охридската архиепископия*, II, София 1932, 347–362; Ц. Грозданов, *Портрети на светителите од Македонија од IX–XVIII век,* Скопје 1983, 199–249; за издавачката дејност во Москополе укажуваме само на последната студија во која се наведува и постарата литература, M. Peufuss, *Die Druckerei von Moschopolis,* 1731–1769, Wien 1988, passim.

[2] S. Varnalidis, *Zosim, archiveque d'Archriold (1686–1746) et son activite ecclesiastique et politique,* Thessaloniki 1974, 63–119.



ликовната уметност на зографските работилници меѓу Охрид, Москополе, Корча и Костур. Духовното светилиште што ги обединуваше овие средини на Македонци, Власи, православни Албанци и Грци од Епир беше манастирот „Свети Наум“, каде што се собираа сите сили на „диецезалниот патриотизам“ наспроти фанариотскиот хегемонизам на Цариград.

Уште во крајот на XVII век, покрај врските со Венеција, каде што живееше организирана заедница на иселеници, постојани тесни врски се одржуваа и со Света Гора, особено во ликовната уметност. Австро-турските војни во ова време придонесоа да се зголеми бројот на иселениците од овој крај во Подунавјето, каде што ќе се формираат компактни православни заедници. Во сите овие средини култот на свети Наум ќе стекне исклучителна популарност, каква што немал ниту еден светител на Архиепископијата во претходниот милениумски живот. Во процесот на интеграцијата, културна преобразба и етнички движења, во Охридската диецеза и надвор од неа, особен процут и голем пробив остварија и другите ликовни претстави на словенските учители. Во овој период се пристапи кон детална обработка на иконографијата на свети Наум, која беше расчленета на 16 сцени и епизоди сврзани за неговиот живот и чуда.[3]

На крајот на XVIII век, по укинувањето на Охридската архиепископија, Трпо Зограф настапува како наследник на најголемата мајсторска работилница на Охридската диецеза. Авторот на живописот во црквата Свети Наум можеше да ги искаже искуствата и знаењата на изминатиот период во третманот на словенските учители. Во проучувањата на Трповиот живопис во Свети Наум укажавме на изворите на неговата тематска програма, сврзани за внатрешната традиција на Охридската црква. Во исто време ја допревме и ерусалимската тематска компонента во овој храм, според барањата на игуменот Стефан, донатор на храмот, и неговиот соработник Хаџи Јаков, заменик на тогашниот митрополит Калиник.[4] Постоењето на уште една, многу изразена нишка во Трповиот ансамбл во

[3] Ц. Грозданов, *Порӣреӣи*, 241–243; Д. Давидов, *Срӣска ӻрафика XVIII века*, Нови Сад 1978, 100–101; С. Кисас, *Бакрорези XVIII века као сведочансӣво ӻрчко-срӣских кулӣурних веза*, Српска графика XVIII века, Београд 1986, 106–109.

[4] Ц. Грозданов, *Живоӣисоӣ на ӻробниоӣ ӣараклис на свеӣи Наум Охридски*, „Наум Охридски“, Охрид 1985, 85–97. Во истиот зборник објавени се и ктиторските натписи во манастирската црква на св. Наум (в. Г. Суботиќ, Натписите од Свети Наум, 99–107).

црквата „Свети Наум“ се однесува на примената на упатствата на светогорската Ерминија, која е предмет на нашиот интерес, во соодност со двете претходно спомнати тематски линии, присутни во овој споменик. И покрај тоа што живописот на Трпо Зограф не отвора нови ликовни патишта, литературните изворишта со кои се служел се мошне богати: тој знаел за сите изданија на Архиепископијата, со особен интерес ги следел текстовите на Теофилакт Охридски, располагал со богата богословска книжевна култура. Ликовниот избор на општите теми го изведувал според светогорскиот зографски прирачник, Ерминијата на зографот Дионисиј од Фурна.[5]

Во трите дела на олтарот на „Свети Наум“ насликани се 26 архијереи, во цел раст и во бисти. Со тоа Трпо Зограф ги покрил сите расположливи површини од долната зона, каде што се претставуваат црковните отци и ѓаконите. Споредбата на насликаните архијереи во олтарот со нивните имиња на листата во Ерминијата го покажува принципот на неговиот тематски избор. Во олтарот се застапени првите 16 архијереи од списокот на Ерминијата, која има 70 имиња на листата на светите отци.[6] Се разбира, тие не можеле да бидат застапени во целост, поради скудноста на просторот. Останатите 10 личности коишто ги избрал Трпо Зограф, за да ги наслика на преостанатиот простор, ги покажуваат неговите определби кон личностите на архијереите.

Првите осум екуменски отци распоредени се по четворица во композицијата на Литургиската служба. Јужната група од оваа слика ја сочинуваат св. Василиј, св. Григориј Богослов, св. Никола и св. Спиридон. Но, веднаш паѓа в очи фактот дека северната група не ја предводи св. Јован Златоуст, туку св. Јаков Ерусалимски (Јаков брат на Господ), а зад него се Златоуст, св. Атанасиј Велики и св. Кирил Александриски. Во светинаумскиот олтар привлекува внимание појавата на св. Јаков, брат на Господа, на чело на групата архијереи, иако во Ерминијата зазема осмо место. Во истото време го одбележуваме и фактот дека овој ерусалимски архијереј е насликан уште еднаш во истиот ансамбл, во нартексот на црквата. Тоа е сторено, веројатно, според барањето на манастирскиот игумен Стефан, ктитор на живописот, за да се истакне личноста на основачот на Еру-

[5] Сп. мојот труд во Семинарот за македонски јазик, литература и култура, Скопје–Охрид 1992, Скопје 1993.

[6] Н. Бркић, *Технолоӻија сликарсӣва, вајарсӣва, иконоӻрафије*, Београд 1991, 232–233.



СЛУЖБА
НА АРХИЈЕРЕИТЕ
СО СВ. ЈАКОВ

салимската црква. И покрај тоа што не се познати поконкретни пишувани податоци за врските на Стефан со Ерусалим, го забележуваме присуството на неколку монаси во живописот на гробниот параклис на Свети Наум, од монашката заедница во манастирот на св. Сава Ерусалимски. Тие се насликани веднаш до портретот на ктиторот Стефан, којшто молитвено се обраќа кон својот духовен патрон – истоимениот св. Стефан Саваит. Нема сомнение во фактот де-

ка игуменот Стефан имал посебен однос кон ова ерусалимско светилиште, еден од најголемите центри на монаштвото. Исто така, укажуваме и на личноста на Хаџи Јаков, забележан во ктиторскиот натпис како заменик на тогашниот митрополит Калиник. Хаџи Јаков го носел своето име според името на св. Јаков Ерусалимски, при што стои податок дека тој бил на аџилак на Христовиот гроб во Ерусалим. Притоа треба да се спомне дека св. Јаков Ерусалимски, како еден од авторите на литургијата што и денес има свое угледно место, можел да има челно место во оваа слика. Најблиска аналогија е композицијата во црквата на Успението на Богородица во Москополе, каде што св. Јаков има прво место, пред архијереите на јужната страна на олтарот. Но, и во „Св. Наум“ и во Москополе за местото на св. Јаков сигурно имало посебна причина. Овие податоци од тематската програма на црквата „Св. Наум“, би говореле за врските на манастирот „Св. Наум“ со Ерусалим и неговите духовни традиции во времето на Стефан и Хаџи Јаков, што е прашање на проучување на нивните литургиски и други односи.

Од листата на Ерминијата, во ѓакониконот се распоредени фигурите до седумнаесеттиот број, освен ликот на Петар Александриски, којшто е во протезисот, на северниот ѕид, во вообичаената композиција на неговата Визија (Визија на св. Петар Александриски). Поточно, во ѓакониконот се ликовите на св. Дионисиј Ареопагит, св. Игнатиј Богоносец, св. Силвестер, св. Андреа Критски, св. Григориј од Ниса, св. Григориј Палама и св. Григориј Неокесариски. Интересно е дека во Ерминијата што е објавена под име на Дичо Зограф, по шеснае-



СЛУЖБА НА АРХИЈЕРЕИТЕ СО СВ. ЈАКОВ

салимската црква. И покрај тоа што не се познати поконкретни пишувани податоци за врските на Стефан со Ерусалим, го забележуваме присуството на неколку монаси во живописот на гробниот параклис на Свети Наум, од монашката заедница во манастирот на св. Сава Ерусалимски. Тие се насликани веднаш до портретот на ктиторот Стефан, којшто молитвено се обраќа кон својот духовен патрон – истоимениот св. Стефан Саваит. Нема сомнение во фактот дека игуменот Стефан имал посебен однос кон ова ерусалимско светилиште, еден од најголемите центри на монаштвото. Исто така, укажуваме и на личноста на Хаџи Јаков, забележан во ктиторскиот натпис како заменик на тогашниот митрополит Калиник. Хаџи Јаков го носел своето име според името на св. Јаков Ерусалимски, при што стои податок дека тој бил на аџилак на Христовиот гроб во Ерусалим. Притоа треба да се спомне дека св. Јаков Ерусалимски, како еден од авторите на литургијата што и денес има свое угледно место, можел да има челно место во оваа слика. Најблиска аналогија е композицијата во црквата на Успението на Богородица во Москополе, каде што св. Јаков има прво место, пред архијереите на јужната страна на олтарот. Но, и во „Св. Наум" и во Москополе за местото на св. Јаков сигурно имало посебна причина. Овие податоци од тематската програма на црквата „Св. Наум", би говореле за врските на манастирот „Св. Наум" со Ерусалим и неговите духовни традиции во времето на Стефан и Хаџи Јаков, што е прашање на проучување на нивните литургиски и други односи.

Од листата на Ерминијата, во ѓаконикoнот се распоредени фигурите до седумнаесеттиот број, освен ликот на Петар Александриски, којшто е во протезисот, на северниот ѕид, во вообичаената композиција на неговата Визија (Визија на св. Петар Александриски). Поточно, во ѓаконикoнот се ликовите на св. Дионисиј Ареопагит, св. Игнатиј Богоносец, св. Силвестер, св. Андреа Критски, св. Григориј од Ниса, св. Григориј Палама и св. Григориј Неокесариски. Интересно е дека во Ерминијата што е објавена под име на Дичо Зограф, по шеснае-

сеттиот архијереј, се прави втор оддел на свештеномаченици коишто, исто така, се архијереи.[7]

Откако ги насликал првите 16 архијереи, Трпо Зограф за преостанатиот простор во олтарот, од општата листа на личности што се заклучува со бројката 70, се определил само за неколку фигури за кои се сметало дека постои посебен интерес. Така, тој му дава нагласено место на св. Ахил Лариски, чијшто култ се ширел од преспанската катедрала, што нему му е посветена на истоимениот остров А(х)ил. Познато е дека речиси сите цркви подигнати во Преспа, Девол, Костур и Охрид по времето на Самоиловото царство, го содржат ликот на овој светител. Трпо Зограф го насликал св. Ахил во оваа црква двапати, како што тоа го сторил и со фигурата на св. Јаков брат на Господа (Ерусалимски), и двајцата по вторпат во нартексот на црквата.[8] Во олтарниот простор би укажале и на ликот на св. Герман Цариградски, којшто и покрај неговото угледно место меѓу архијереите имал и свој локален култ на почитување во историската традиција на овој крај.

Св. Григориј Палама е шеснаесетти во списокот на Ерминијата и неговиот лик во уметноста на XVIII век често се појавува во светогорските цркви. Меѓутоа, кога е во прашање светинаумската претстава, заслужува внимание идентификацијата на ликот на Палама во манастирот Ксиропотам од 1783 година, насликан од зографите Константин, Атанас и Наум.[9] Не

[7] А. Василиев, *Ерминии, технология и иконография*, София 1976, 69–72.
[8] Ц. Грозданов, *Портрети*, 158, сл. 47. На овие ликови авторот на текстот се осврнува во монографијата за црквата на манастирот „Св. Наум Охридски", Скопје 1995.
[9] Kissas in *Zaboroque accidentale et le monde byzantin*, Beograd 1991, 200–201.



СЛУЖБА НА АРХИЈЕРЕИТЕ СО СВ. ВАСИЛИЈ

треба да се исклучи фактот дека заедно со татко му Константин во овој светогорски манастир тогаш соработувал и син му Трпо, којшто бил на почетокот од зографската кариера.[10] Меѓу личностите за чие сликање се определил Трпо Зограф, можеби во договор со игуменот Стефан, заслужуваат внимание и изборот на св. Јосиф Солунски, истакнат поет, како и на св. Елефтериј, чијшто култ долго се ширел

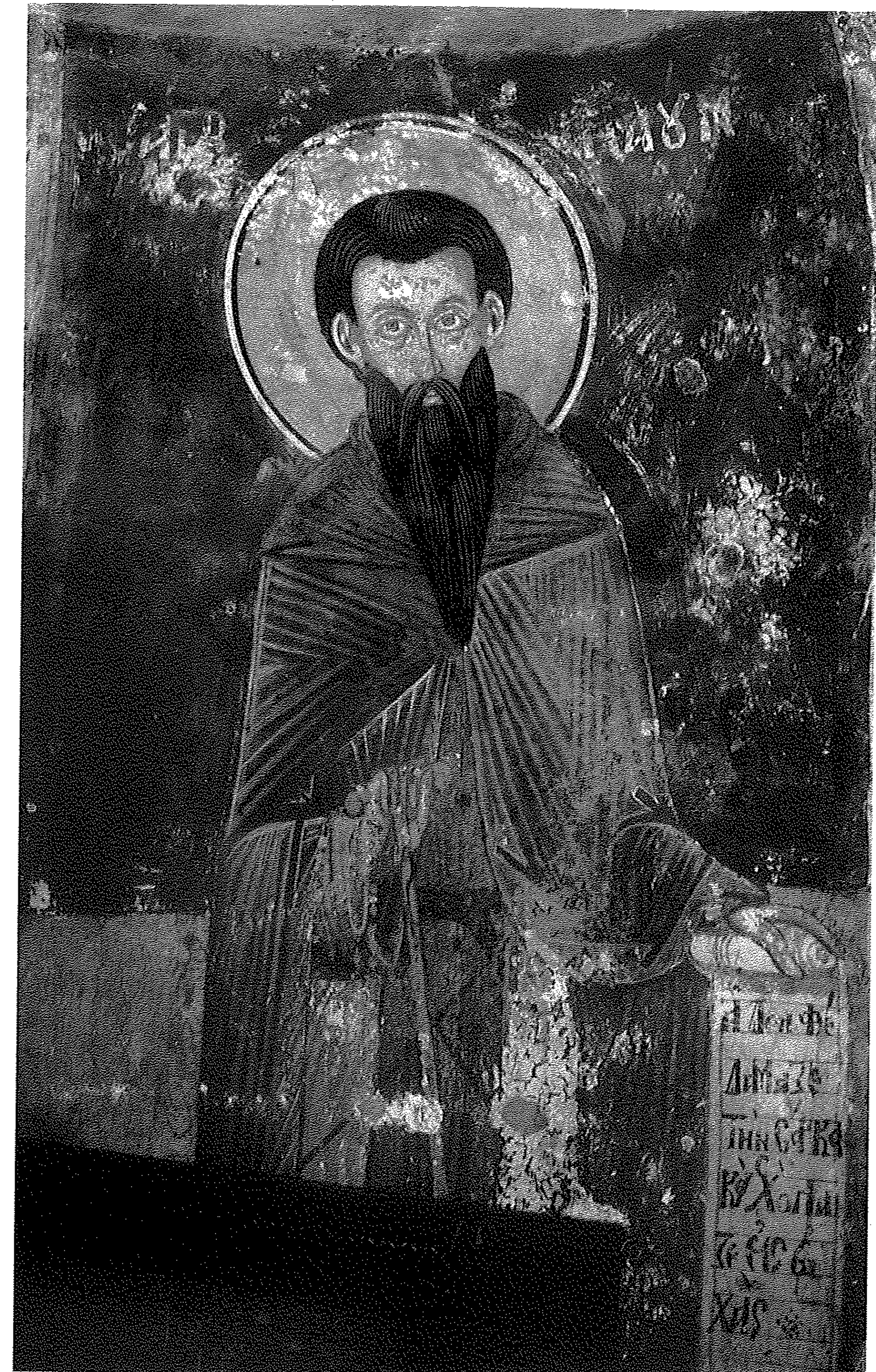
[10] Th. Popa, *Piktoret mesjetare shqiptare*, Tirane 1961, 98–104.

во југозападниот дел на Балканот. Интересот кон овој светител со угледно потекло во западните делови на Охридската диецеза, без сомнение, е сврзан и за неговата титула „епископ на Илирик“. Меѓу избраните свети отци се наоѓа и ликот на св. Амвросиј Медиолански, кој во Македонија имал развиен култ, веројатно, како истакнат протагонист за чистотата на христијанското учење, што во екуменски размери се однесува и на св. Герман Цариградски.

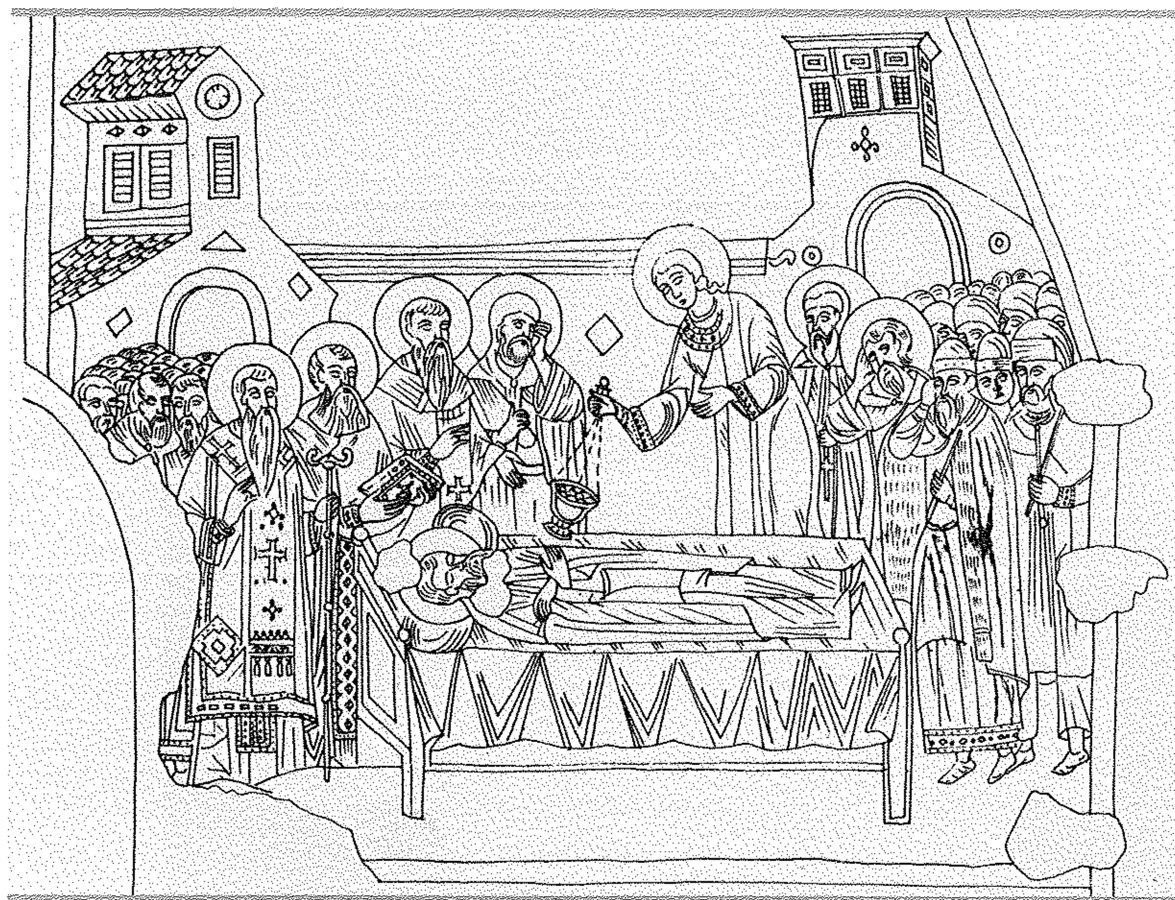
До денес со автентичен потпис не е утврдено зографското учество на Трпо во светогорските цркви, во кои работеле повеќе претставници на неговото семејство, но неоспорно е дека сликарството во некои хилендарски параклиси е мошне сродно на неговата ликовна постапка. Со оглед на фактот што уште во 1782 година Трпо му помагал на својот татко, сосема е јасно дека тој го изучил занаетот покрај Константин и Атанас Зограф. Во времето на растежот на оваа зографска работилница, врските меѓу Света Гора и Охридската диецеза се многу блиски. Сепак, што се однесува до Трповиот контакт во светогорската Ерминија, го одбележуваме податокот, објавен од Теофан Попа, дека кај неговите наследници во Корча нашол примерок на Ерминијата. Поточно, според пишувањето на овој автор, ракописот бил купен од Трпо во Негуш во 1791 г., кога го зографисувал параклисот на св. Јован Претеча.[11] Но не би можело ни да се замисли активноста на ова зографско семејство без примерокот што го редактирал Дионисиј од Фурна, а неговиот соодност со преписот купен во Негуш би очекувале компаративно да го објават албанските историчари на уметноста.

Според нашите истражувања на живописот во Свети Наум, повеќекратно се потврдува големата зависност од Ерминијата во тематскиот распоред на фигурите и композициите на Трпо Зограф. Тоа се забележува во живописот на двете куполи, во наосот и во нартексот. Но, тој морал да одговори и на други барања сврзани за ликовната традиција на регионот и на посветата на храмот. Трпо бил зограф со завидна култура, па поради сликањето на фреските во гробниот параклис на свети Наум, ги користел сите житија на светителот. Интересно е дека горниот дел на параклисот со Седржителот и Божествената литургија, во прстенот на калотата, е изведен според препораките на Ерминијата, додека во циклусот на св. Наум тој само делумно се служел со графиката на Жефарович, вне-

[11] Th. Popa, op. cit. 99.



СВ. НАУМ,
ФИГУРА НАД ГРОБОТ
НА СВЕТИТЕЛОТ,
ГРОБЕН ПАРАКЛИС



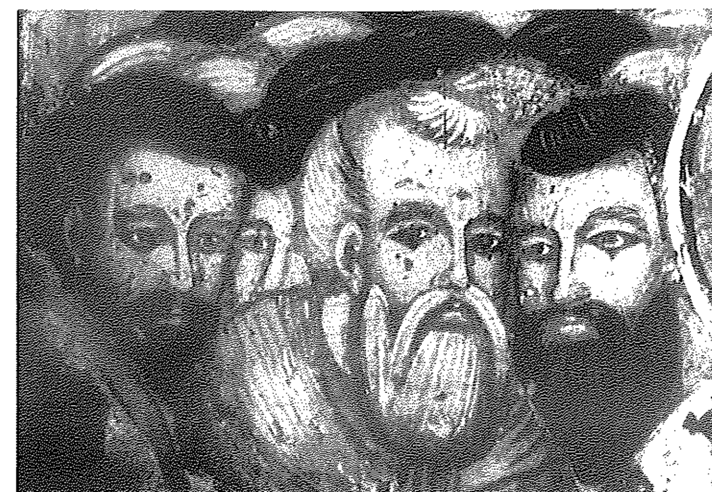
УСПЕНИЕТО НА СВ. НАУМ

сувајќи нови елементи што ги ползувал од житијата на Климент и Наум Охридски.

Во близината на манастирот „Свети Наум", во текот на XVIII век била изведувана сликата Седмочисленици, во неколку варијанти. Примерот од црквата „Свети Никола" во Драча (1735 г.) покажува дека седумдесет години пред зографисувањето на „Свети Наум" од Трпо, оваа претстава имала свој живот во охридско-москополскиот круг.[12] Другите објавени композиции со ликовите на словенските првоучители од Арденица (1744 г.), Виткуч (1764 г.) и иконата од Корча (1773 г.)[13] се врзуваат со дејноста на Константин и Атанас Зограф. Интересно е дека на иконата од Корча во средината на сликата е поставен св. Наум. Но неоспорно е дека Трпо Зограф оваа композиција ја усвоил во работилницата на семејството. Исто така, станува јасно дека св. Методиј не бил секогаш во центарот на композициската структура, додека бројот на насликаните

[12] Ц. Грозданов, *Портрети*, 113–124.
[13] В. заб. 5; M. Reyfuss, op. cit. 166–195.

фигури варирал од петмина (Виткуч) до осуммина светители, во сцената на Успението на св. Наум.



УСПЕНИЕТО НА СВ. НАУМ, ДЕТАЉ

Покрај спомнатите светители, во фрескоживописот на овој ансамбл застапени се и други ликови сврзани за традицијата на Охридската архиепископија. На прво место, тука е владетелот св. Јован Владимир од Зета, вазал на цар Самоил, којшто имал нагласено место во уметноста поради големиот углед на неговиот манастир кај Елбасан, каде што се чувале неговите мошти. И покрај тоа што св. Јован Владимир е претставен на големата икона на светинаумскиот иконостас, тој е и по вторпат застапен во живописот на Трпо Зограф. Тука е и ликот на Михаил, монашко име на кнезот Борис, којшто е насликан поради неговата поддршка на св. Наум во изградбата на храмот, за што зографот можел да се информира од москополски изданија и од ракописната оставина во храмот. Веќе укажавме и на користењето на Трпо Зограф со текстовите на Теофилакт Охридски, а од поновите светителски култови само ќе ја спомнеме фигурата на албанскиот маченик св. Никодим, којшто настрадал во 1709 година, одбивајќи да се исламизира. Познато е дека св. Никодим имал значајно место во тематската програма на Корчанската зографска работилница и дека се јавува и во други споменици, најмногу во ансамблите на Константин и Атанас Зограф.[14]

Во уметноста на XVIII век ликовите на св. Наум го доживеаја својот најголем пробив во историјата на неговиот ликовен третман. Неговата ликовна распространетост во голема мера се должи на дејноста на мајсторите од семејството Зограф, по потекло од Подградец, коишто создавале во основното јадро на Архиепископијата. Тие создавале по предходната дејност на јеромонахот Константин, на Давид од Селеница, Константин од Спат и Никола Симеонов Москополец, кој заминал во прекусавските краишта, заедно со иселениците од своето родно место. Во работилницата на семејството Зограф, сликарски занает учеле и Ѓорѓи и Јован Четири од Грабово,

[14] Th. Popa, op. cit. 86

кои, потоа, се преселиле во гратчето Опар. Кај сите спомнати мајстори постојано бил ликовно претставуван св. Наум Охридски заедно со ликовите на другите словенски светители. Спомнатите сликари од Грабово во катедралата во Берат го насликале Успението на св. Горазд и св. Ангеларij, кое и натаму предизвикува најголемо истражувачко внимание, бидејќи не ги следи историските извори на судбината на овие словенски просветители, што досега се познати во науката.[15]

Во уметноста на Охридската диецеза, по создавањето на исклучителните дела на Давид Зограф, кој дејствувал како сликар-истражувач со пошироко значење, во текот на средината и втората половина на XVIII век нема нови ликовни остварувања и освојувања на нови изразни можности. Но, културно-историското значење на овие зографи е надвор од секое сомневање. Респектирањето на нивната дејност се потврдува и со фактот што тие сè до крајот на XVIII век уживале висок третман во раководните кругови на Света Гора.

Нашиот осврт врз методот на работата и тематските извори на Трпо Зограф во црквата „Свети Наум" недвосмислено покажува дека тој се користел со светогорската Ерминија во општата христијанска тематика, дека во обликувањето на сцените сврзани за животот на св. Наум ги користел предлошките од постарите мајстори и дека ги читал и изданијата на москополската печатница посветени на локалните култови. Третата, исто така, присутна компонента во тематските склопови на „Свети Наум" била наметната од игуменот Стефан и од Хаџи Јаков во изборот на ерусалимските култови. Изучувањето на овој зографски круг меѓу Охрид, Москополе и Корча, веруваме дека во иднина ќе доведе до импресивни историско-уметнички исходи. За таа цел е неопходно слободно проучување на спомениците од овој период, концентрирани околу државната граница и тромеѓата на Македонија, Албанија и Грција. Систематското презентирање на спомениците во Подунавјето изработени од мајсторите на охридската диецеза е методолошки добар показ за обработка на историско-уметничките ансамбли од XVIII век со сродни естетско-ликовни сфаќања.

[15] S. Kissas, in *Curillomethodianum* XI, Thessalonique 1987, 251.

THEMATIC BASIS OF THE FRSCO PAINTING DONE BY MASTER TRPO IN THE CHURCH OF ST. NAUM OF OHRID

Summary

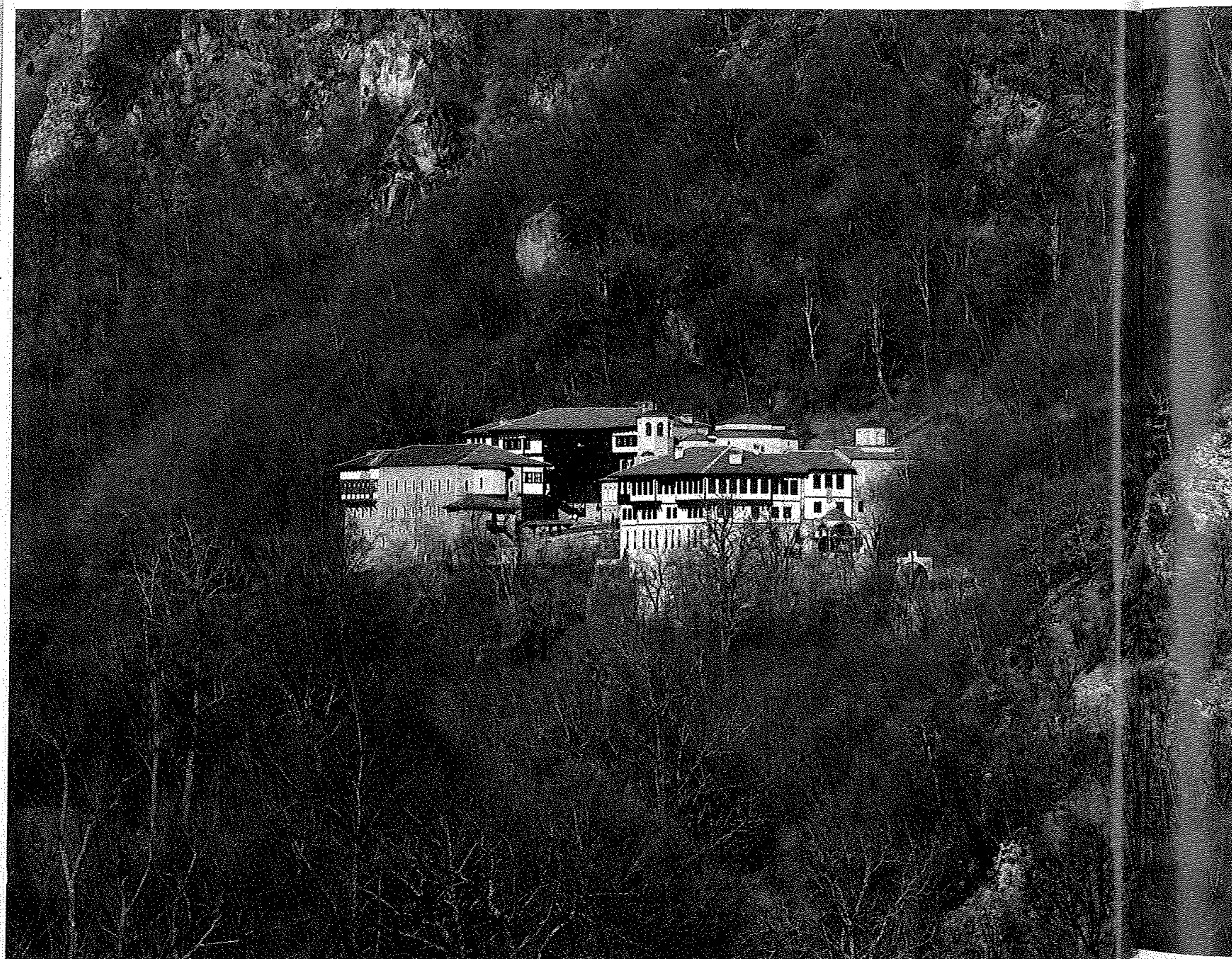
The fresco painting in the monastery church of St. Naum of Ohrid was done in 1800 (tomb parakkleison) and in 1806 (in other parts of the church). In the commissioning of this fresco painting, which was carried out by Trpo Zograf, there was alsothe engagement of Stefan, the Prior of the monastery, and others of his contemporaries as donors.

In the discussion paper, the point is on the three components in the programme of the paintings of the chuch. One of them relates to the representations of the Slavonic teachers and other cultural figures of the Ohrid Episcopacy. In this regard attention is drawn to the illustrated hagiography of St. Naum, St. Achille of Larissa, Nicodemus of Berat and others. Prince Boris is olso painted as the Monk Michail in the porch of the church because of the help he had provided to St. Naum in building of the oldest church dedicated to Archangel Michail. In the narthex, there is a painting of the seven` great teachers.

The second part refers to the painting of the saint from Jerusalem as well as persons connected with the tradition of the monastery of St. Jacob from Jerusalem.

Some figures of Jerusalem cult are also painted in the tomb`s parakklesion. Next to the founder of the monastery is painted his patron-maecenas St. Stefan *Savait*. In the liturgy service of the holy fathers, the north procession is led by St. Jacob from Jerusalem (God`s brother) who is painted once more in the nartex of the church. The Jerusalem tradition in the church of St. Naum is related to Prior Stefan and the personality of Haji Jacov, a deputy to the metropolitan (archbishop), whose name is written down in the order`s inscription from 1806. The author of the text belives that Prior Stefan and Hadži Jakov, according to their names or titles, had stayed in Jerusalem and in the monastery St. Sava of Jerusalem.

The third part of the discussion paper considers the great dependence of Master Trpo on the *Erminia* composed by Dionisij from *Furna*. It is said that Trpo`s father, Master Constantin, as well as his uncle Atanas, had many engagements in the church and worked with Dionisi's Erminia. It is also said that in the family of Master Trpo in Korča, even today, a sample of Erminia is kept, bought in Greece in 1791. The author has worked out all these questions in his monograph on the church St. Naum, which is in preparation for printing.



МАНАСТИРОТ СВ. ЈОВАН БИГОРСКИ

НОВИ ПРИЛОЗИ ЗА КУЛТУРАТА И УМЕТНОСТА ОД XIX ВЕК ВО ЗАПАДНА МАКЕДОНИЈА

1. Со нашите поранешни прилози и расправи што му ги посветивме на Димитрија (Дичо) Зограф од село Тресонче (регион Мала Река), Дебарско, уште еднаш се потврди фактот дека тој, покрај во Македонија, оставил значајни дела и во Бугарија и Србија, а нивното иследување секако ќе биде предмет на нови трудови. Меѓутоа, во исто време, го поставивме и прашањето дали тој создавал во рамките на сегашните државни граници на Република Грција и Република Албанија. Според досегашните проучувања, немавме сигурни аргументи за неговата активност во овие две соседни држави, т.е. не наидовме на иконопис или ѕидно сликарство во овие држави.[1] Неодамна ни стана достапна книгата на албанскиот историчар на уметноста Теофан Попа (Theofan Popa) за ктиторските и други натписи во црквите на почвата на Албанија,[2] каде што се забележува и името на Дичо Зограф. За жал, податоците се многу скудни, но сепак предизвикуваат интерес. Имено, Т. Попа укажува на потписот на Дичо Зограф врз една икона на Богородица во црквата Св. Ѓорѓи во регионот Голо Брдо, којшто се протега западно од Дебар. Како што е позна-

---

[1] Пообширно за придонесот на Димитрија (Дичо) Зограф и Аврам Дичов пишува Ц. Грозданов во *Уметноста и културата на XIX век во Западна Македонија*, Скопје 2004 (нивните дела може да се следат според индексот во книгата). Исто така сп. Ј. Тричковска, *Живописот во манастирската црква Богородица Пречиста-Кичевска* во: *Света Пречиста Кичевска*, Скопје 1990, 119–134; Е. Алексиев, *Православен храм Свети апостоли Петар и Павле* во: *Православен храм Свети апостоли Петар и Павле во село Тресонче*, Скопје 1995, 26–31; Ibid., *Дичо Зограф: иконопис*, Скопје 1997; М. Георгиевски, *Икони од охридскиот опус на Дичо Зограф*, Охрид 1999; в. исто така А. Василиев, *Ерминии, технология и иконография*, София 1976, каде што е објавена и ерминијата за која се мисли дека потекнува од Дичо Зограф. Комплетна библиографија за Дичо Зограф донесува Ц. Грозданов, ibid., 26–29.

[2] Т. Рора, *Mbishkrime të kishave të Shqipërisë*, Tiranë 1998, 72, број на натпис 59.

то, во овој регион живее и население чијшто мајчин јазик е македонскиот. Црквата Св. Ѓорѓи се наоѓа во с. Врница, до коешто до денес не сме имале пристап. Меѓутоа, фактот дека во областа Голо Брдо се среќаваат дела на Дичо Зограф, веќе потврдува дека може да се очекува идентификација и на други негови дела. Спомнатата икона, според Попа, е потврдена со потпис на Дичо Зограф од 1853 година. Тоа е периодот кога тој, по интензивното создавање во Дебарско и Скопско, работи и во Охридскиот и Струшкиот регион, па ангажманот од донатори – Македонци во овие делови на албанската држава е природен и очекуван.

На ова место би укажале и на фактот дека негови икони се наоѓаат и на просторот што се граничи со Беломорска Македонија, како што е, на пример, случајот со с. Маловиште,[3] но, за жал, сè уште не ни е позната јужната граница на неговата дејност. Во спомнатата книга на Т. Попа, во Албанија се спомнуваат и делата на Михаил од Самарина (регион на Гревена, Беломорска Македонија), како и на неговиот син Димитриј, замонашен во манастирот Св. Јован Бигорски со името Даниил, коишто се стационираат меѓу Битола, Крушево и Дебар. Се претпоставува дека овие зографи се и негови учители.

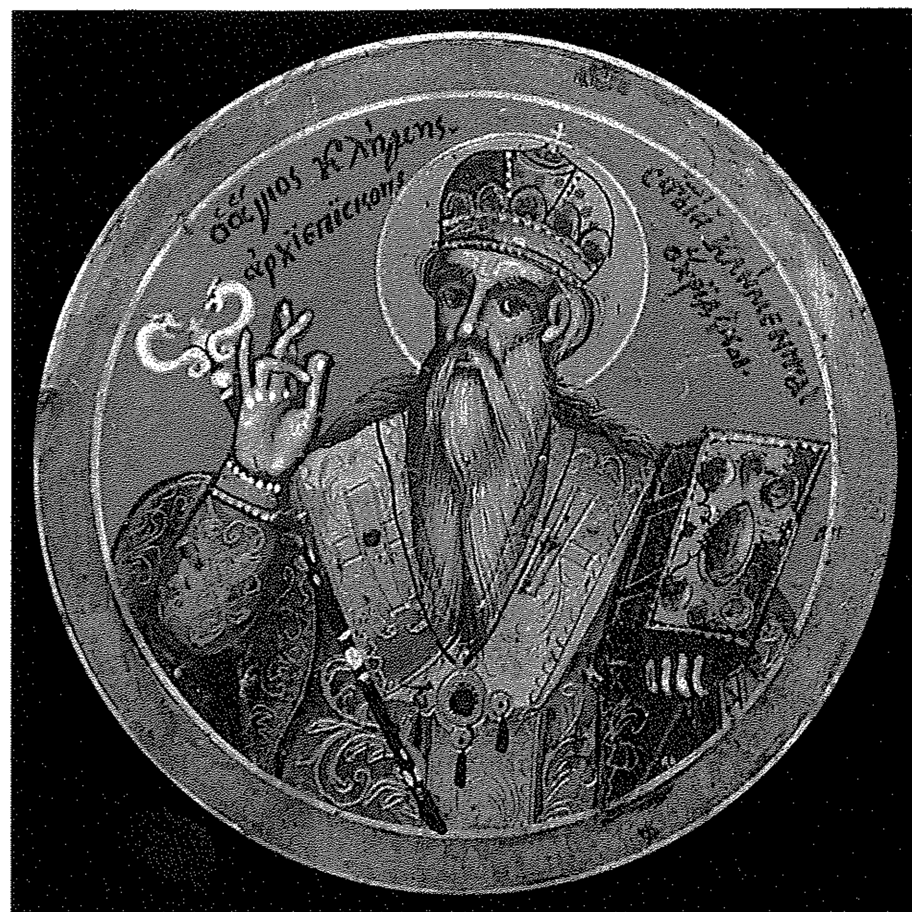
2. Во нашите поранешни проучувања на живописот во црквата Успение на Богородица во охридското маало Каменско, ние не укажавме подецидно на една значајна икона на Богородица со Христос, заедно со Константин и Елена, св. Димитриј и св. Климент Охридски, која е насликана во нишата од надворешната страна над јужниот влез во црквата.[4] Во прашање е една од најрепрезентативните рани претстави на Богородица со Христос, кого што го држи пред себе со отворено евангелие. Во оваа етапа на развојот на Димитрија – Дичо Зограф, ние се среќаваме со еден висок рафинман на сликарската постапка, „ранорененсансен“ изглед и израз на Богородица, со нежни тонови и преливи, што се случува, впрочем, и на другите негови дела работени во првата етапа од неговото творештво. Како што дознаваме од натписот во дното на иконата, таа е завршена на 5 март 1851 година и спаѓа меѓу најраните охридски дела на овој мајстор.

[3] Р. Палигора, *Икони од црквата Св. Петка во Маловиште*, Битола 2006 (каталог).

[4] И. Снегаров, „Из старините въ Македония“, *Годишник на Духовната академия*, VI, София 1957, 406–407; М. Георгиевски, ibid.



БОГОРОДИЦА СО ХРИСТОС, ЦРКВА УСПЕНИЕ НА БОГОРОДИЦА, КАМЕНСКО



ДЕТАЉ ОД ИКОНАТА СВ. КЛИМЕНТ ОХРИДСКИ, ЦРКВА УСПЕНИЕ НА БОГОРОДИЦА, КАМЕНСКО

Во долниот дел на иконата, во кругови, насликани се допојасните ликови на св. Димитриј и на св. Климент Охридски. Појавата на св. Димитриј, којшто има атрибути на маченик и воин, би можела да се поврзува со крстеното име на зографот Дичо – Димитрија, како спомен и молитва во оваа значајна црква, но и со неговиот голем култ во Македонија. Не ја исклучуваме можноста некој од донаторите да го носел името Димитрија.

Св. Климент Охридски ги има сите атрибути на архијереј од висок ранг, тој ги има типолошките особености коишто се појавуваат и на други претстави на охридскиот заштитник работени од овој мајстор.

Меѓутоа, поаѓајќи од фактот дека Дичо ги испишува натписите на грчки и на словенски јазик, прави впечаток тоа што овде титулите не се идентични; на грчки јазик тој е „св. Климент архиепископ", додека на словенски јазик е „св. Климент Охридски", при што се избегнува неговата архиепископска титула (којашто е испишана во грчкиот текст). Овој факт би покажувал дека зографот избегнувал светецот да го обележи како архиепископ Охридски.

Со укинувањето на Охридската архиепископија во 1767 година, охридските црковни поглавари се лишени и од титулата „охридски архиепископи", а Охрид, за да се потисне неговата поранешна црковна величина, се става како град на Преспанската епископија.[5] Во некои етапи од историјата до Балканските војни како старешини на Охрид се спомнуваат и митрополитите на Драч, Битола (Пелагонија) и Костур. Конечната одлука да се отфрли литургиската употреба на грчкиот јазик од Охрид е донесена на посебен Градски собор во 1867 година, од кога иконите се сигнираат само на словенски јазик.[6] На ова место би го истакнале и фактот дека црквата Успение на Богородица се наоѓала во еноријата на маалата Месокастро и Кошишта, коишто во најголем дел ги сочинувале придојдени жители од Мијачкиот крај, од Струшко и од Дебарца, коишто искажувале поголем патриотизам од еноријата Варош.

Познато е дека во маалото Кошишта било формирано тајно училиште со настава на словенски јазик под раководство на Христо Златар, со посвета на св. Кирил и св. Методија.[7] За оваа црква Дичо Зограф ја насликал иконата на светите Кирил и Методиј со св. Климент меѓу нив двајцата во 1863 година и тука натписите се исклучиво на словенски јазик. Но, сè до одлуката на охриѓани од 1867 година, постои билингвална појава на иконите, а потоа на гркоманите во Охрид им е препуштена само црквата Големи Свети Врачи, во чија близина се наоѓа куќата на Григор Прличев. Познати се појавите на бришење на грчки натписи во Охрид по оваа година, но тој процес поради моќта на фанариотите течел бавно, што се потврдува и од фактот што дури и семејната икона на Прличеви во Охрид од 1864 година, изведена од Дичо Зограф, била со грчки натписи. По одлуката на Охридскиот собор од 1867 година, којшто се одржал во Долна порта, познатиот охридски фанариотски владика Мелетиј живеел главно во с. Јанкоец во близина на Ресен и повремено во Крушево.

Додека го проучувавме ѕидното сликарство над влезната врата на црквата Успение на Богородица – Каменско во Охрид, ни стана достапен каталогот на иконите изложени во Галеријата „Невски" во Софија, Република Бугарија. Меѓу изложените икони реп-

[5] Ц. Грозданов, *Свети Наум Охридски*, Скопје, 2004, 192.

[6] Ibid., *Уметноста и културата на XIX век во западна Македонија*, 19, 28.

[7] Ibid., 127.



родуциран е и еден примерок од делото на Дичо Зограф, којшто е потпишан во долниот дел од иконата. Таа е изработена во 1863 година, што е верифицирано и од самиот мајстор. Станува збор за допојасна претстава на Богородица која во левата рака го држи Исус Христос. Од нејзината лева страна стои св. Јован Претеча со отворен свиток пред себе, а од нејзината десна страна свртен кон Богородица е св. Никола, којшто држи евангелие и благословува. Во долниот дел под неа, во еден вид триптих, насликани се допојасја на св. Константин и св. Елена, коишто држат крст меѓу себе.

БОГОРОДИЦА СО ХРИСТОС, ГАЛЕРИЈА „НЕВСКИ", СОФИЈА

За иконата многу карактеристично е што десно од светите цареви е насликан св. Климент Охридски со архијерејска митра и со сите негови типолошки белези. Негов пандан од другата страна е св. Наум Охридски, којшто држи свиток, а со десната рака придржува игуменски бројници.

Оваа икона, според сите наши сознанија за делото на Дичо Зограф, изработена е во Охрид, за охридски нарачател, и претпоставуваме дека е откупена од Галеријата „Невски". Таа се вклопува во иконографската структура развиена од Дичо Зограф во 50-тите и 60-тите години на XIX век и посебно во текот на неговата активност во Охрид. Фигурата на св. Климент Охридски е мошне сродна со неговата претстава изработена за охридското училиште „Светите Кирил и Методиј", како и со други негови ликови пронајдени во црквата Св. Богородица Перивлепта (Св. Климент) и Св. Никола Геракомија, коишто се веќе објавени. Најчесто Климент Охридски на овие икони се претставува како „архиепископ Охридски" меѓу светите Кирил и Методиј. Изненадување претставува сликањето на св. Наум, којшто се вклопува во другите Дичови претстави на Седмочислениците.

Објавувајќи ја оваа Дичова икона од Охрид сакаме да го збогатиме неговиот тематски интерес кон галеријата на ликовите на словенските првоучители, чиешто култно жариште било во градот Охрид. Со оглед на фактот дека конечната одлука за исклучива употреба на словенскиот јазик во богослужението и во уметноста е донесена во Охрид во 1867 година, како што веќе спомнавме, сигнатурите во 1863 година сè уште се на грчки јазик поради пресијата на фанариотскиот владика Мелетиј, од кого што охриѓани ќе се ослободат малку подоцна.

3. Во првата етапа на своето интензивно творештво, Дичо Зограф во најголема мера е ангажиран во Скопскиот регион, меѓу-

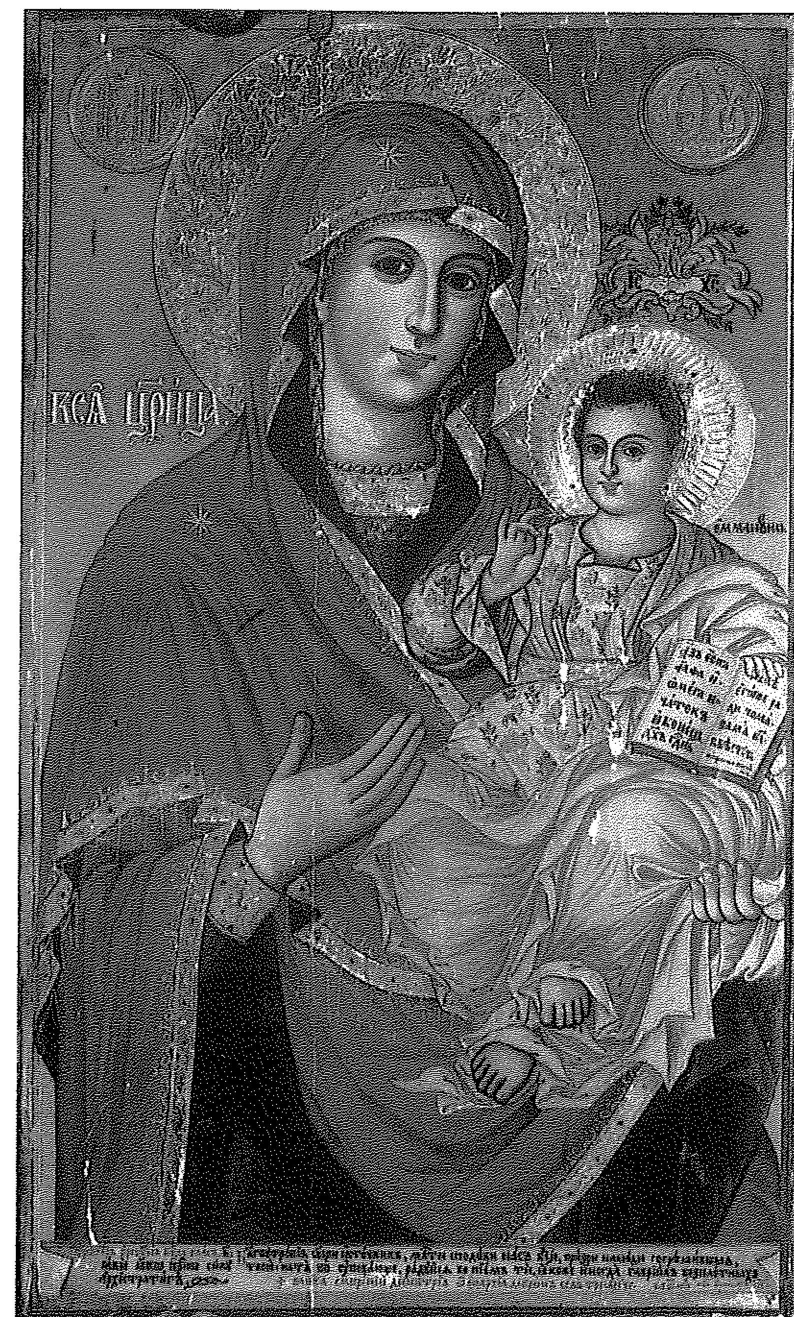


тоа, тој исто така работи и во селата на родниот крај на Река, Мијачко, и во манастирот Св. Јован Бигорски. Тогаш бил ангажиран и за зографирање во црквата Св. Ахил Лариски. Очигледно, имал многу покани за работа, но сепак го прифатил ангажманот за црквата Св. Никола во с. Кичиница, Гостиварско. Станува збор за репрезентативна црква на ова богато село каде што Дичо Зограф успеал на големиот иконостас да ги изведе престолните икони, потоа во втората зона (вториот регистар) поголем број икони со претстава на Големите празници, но и други средни празници, коишто се совршено зачувани. Овој ансамбл, како што се гледа од натписите, бил создаван во 1849–50 година, а во меѓувреме тој паралелно работел во Бигорскиот манастир и во Реканскиот крај. Затоа претпоставуваме дека иконите во Кичиница се изведени според претходно земените димензии, и тоа во ателјето на мајсторот во неговото родно Тресонче, а можеби и во Бигорскиот манастир, каде што имал услови за сликање.

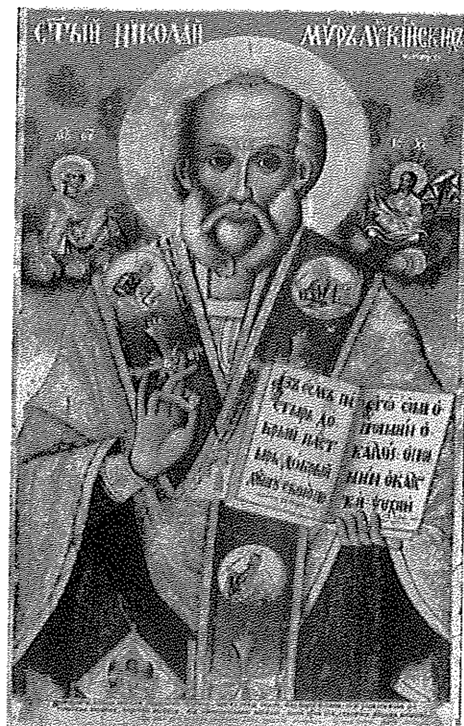
ИСУС ХРИСТОС (ГОРЕ), БОГОРОДИЦА СО ХРИСТОС (ДЕСНО), ЦРКВА СВ. НИКОЛА, КИЧИНИЦА, И ДЕТАЛИ ОД ИКОНИТЕ

И покрај тоа што црквата Св. Никола во Кичиница е веќе забележана во научната литература, очигледно е дека таа бара потемелно монографско проучување.

Во оваа фаза на нашите теренски истражувања ќе дадеме само белешки за престолните икони од црквата, со посебен осврт на потписите на мајсторот и текстуалните натписи што се однесуваат на испишаните тропари. Во престолните икони на црквата Св. Никола се вообичаените монументални претстави на Исус Христос и Богородица покрај царските двери. Покрај Богородица е храмовата икона, т.е. иконата на храмовата посвета – св. Никола, додека покрај Христос е св. Јован Претеча како Кефалофор, со својата отсечена глава што ја држи во рацете. На северниот крај од оваа низа престолни икони е фигурата на св. Архангел Михаил, а на јужната страна Соборот на светите апостоли.

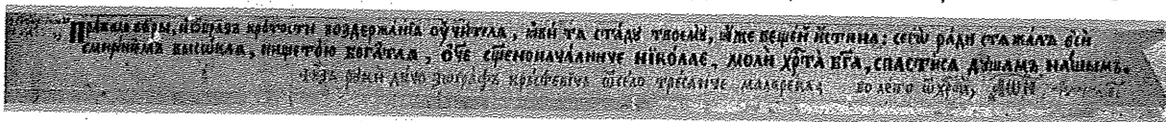


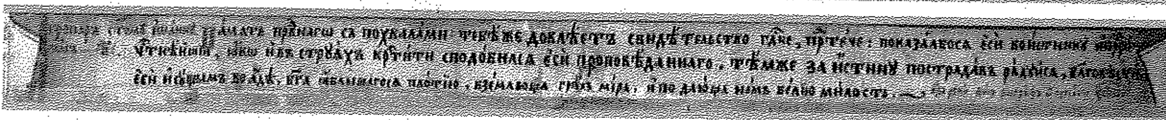
Во долниот дел, под иконите на Христос, Богородица, св. Никола и св. Јован Крстител, испишани се тропарите што се читаат за време на пропишаната богослужба, а под нив се потписите на Дичо Зограф. Ние ќе ги дадеме само почетните реченици од тропарите, а во целост ги пренесуваме потписите на мајсторот. Под Хрис-

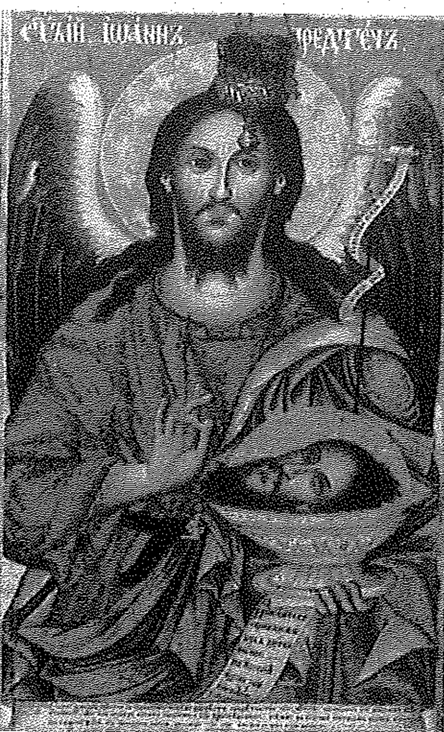


товата фигура е тропарот на Христос, глас втори, и тој се чита пред почетокот на Божествената литургија, во т.н. фаза „земање време“: „Се поклонуваме на Твојот пречист лик, Благи, просејќи простување на нашите прегрешенија, Христе Боже... “. Во долниот дел, при крајот на тропарот, се наоѓа следниот потпис на мајсторот: „напїса смирéнїй димúтрїа ζωгрáфъ Ѿ епархїа деврώнъ Ѿ сéло тресанче“.

Под фигурата на Богородица е тропарот што ѝ е посветен, чиј почеток гласи: „Бидејќи си извор на благоутробието (милосрдието), удостој нè со милост, Богородице, погледни на луѓето што згрешиле, покажи ја, како секогаш, твојата сила... “. Под тропарот со црвена боја се наоѓа следниот потпис на Димитрија (Дичо) Зограф: „напїса смирéнїй димúтрїа Ѿ епархїа деврώнъ сéло тресанче“. Содржи-







ната на тропарот на Богородица се наоѓа во секој Служебник и архијерејски чиновник.

Тропарот на св. Никола се наоѓа во минејот за месец декември на крајот од вечерната богослужба, 6/19 декември, т.е. на празникот на св. Никола и се наоѓа на крајот од секој требник.

Под св. Јован Крстител е тропарот со почетните зборови: „Претечо, споменот за Праведниот е во пофалбите, а тебе ти е доволно сведоштвото на Господа. Навистина си се покажал најславен меѓу пророците, зашто си се удостоил во брановите да Го крстиш Проповеданиот“. Овој тропар се наоѓа во минејот за месец јануари, 7/20 јануари и се чита на крајот од вечерната богослужба, а се наоѓа во секој требник, како и во општиот миней. Под овој текст на тропарот е потписот на Дичо Зограф, заедно со

годината, месецот и денот на изведбата, како и кај претходните три икони.

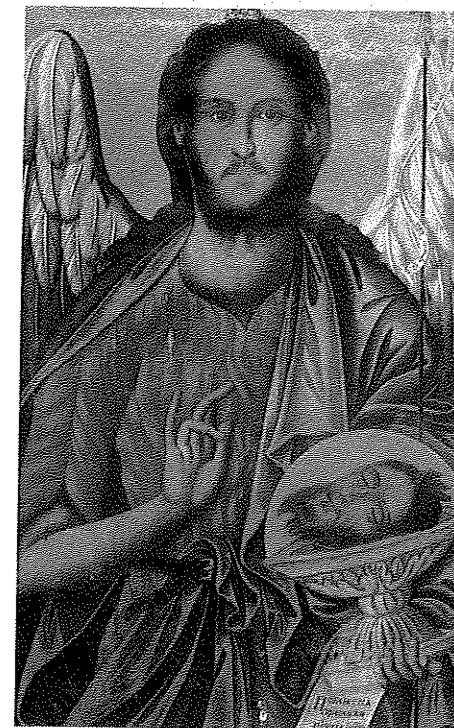
4. Делата на зографите Дичо и Аврам во голема мера се застапени во црквите на Струшкиот регион. Тие се повеќе или помалку анализирани, меѓутоа, според нашите теренски белешки, црквата Св. Архангел Михаил во с. Ташмаруништа, која содржи две икони на Дичо Зограф, не е позната во доменот на досегашните теренски опсервации. Станува збор за голема селска црква со детално насликан иконостас, во која работеле, во различни периоди, мајсторите Дичо, Јанко и Јосиф од с. Лазарополе.

СВ. НИКОЛА (ЛЕВО ГОРЕ), СВ. ЈОВАН ПРЕТЕЧА (ЛЕВО ДОЛУ), ЦРКВА СВ. НИКОЛА, КИЧИНИЦА, И ДЕТАЛИ ОД ИКОНИТЕ

Изведбата на иконите започнала во 1860 година, со престолните икони на Христос Седржител и Богородица Одигитрија, со грчки сигнатури. Меѓутоа, две години подоцна бил ангажиран Димитрија (Дичо) Зограф, којшто ги изработил иконите на св. Јован Претеча и св. Архангел Михаил. Неколку години подоцна иконо-



СВ. ЈОВАН ПРЕТЕЧА И ДЕТАЉ ОД ИСТАТА ИКОНА, ЦРКВА СВ. АРХАНГЕЛ МИХАИЛ, ТАШМАРУНИШТА

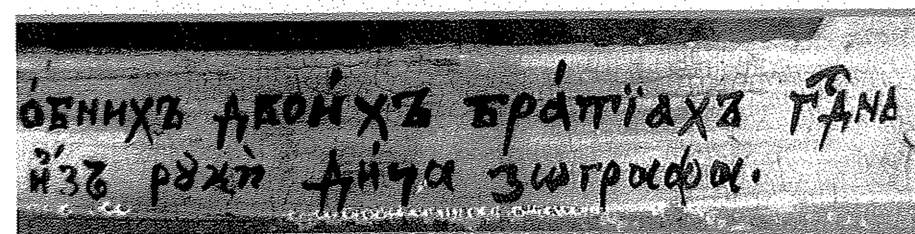


стасот е пополнуван со делата на Јосиф и Јаков од с. Лазарополе (1869 и 1870 година).

Св. Јован Претеча е насликан како Кефалофор, веднаш до Христос, фронтално, и ги поседува сите карактеристики на Дичовиот опус од ова време, добро познати од другите цркви во Македонија. Во долниот дел на иконата со бела боја се наоѓа потписот на мајсторот во следната форма: „ӥзъ рѹкӣ дӥча“.

Од другата страна на престолните икони, веднаш до





СВ. АРХАНГЕЛ МИХАИЛ
И ДЕТАЉ
ОД ИСТАТА ИКОНА,
ЦРКВА СВ. АРХАНГЕЛ
МИХАИЛ,
ТАШМАРУНИШТА

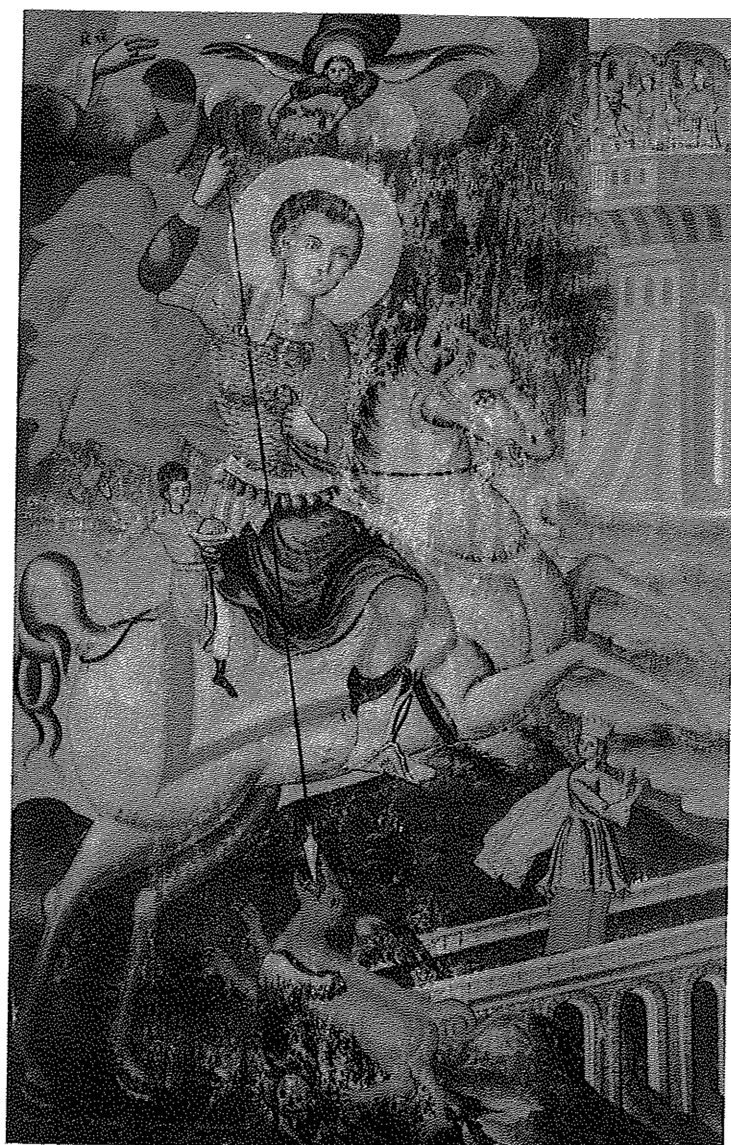
Богородица, се наоѓа иконата на св. Архангел Михаил, а покрај него е влезната врата во протезисот. Тој држи отворен свиток и терезија во левата рака, а во десната голем меч пред себе. Неговото младешко лице е третирано со широк овал и без сегментирање на образите. Од натписот под фигурата дознаваме дека е таа приложена со трошоците на двајца „едноутробни“ браќа, Богдан и Христо, и дека е изведена на 15 октомври 1862 година. Потоа следува потписот на мајсторот изведен во следната форма: „йзъ рѫкѝ дйча ζωграфа“.

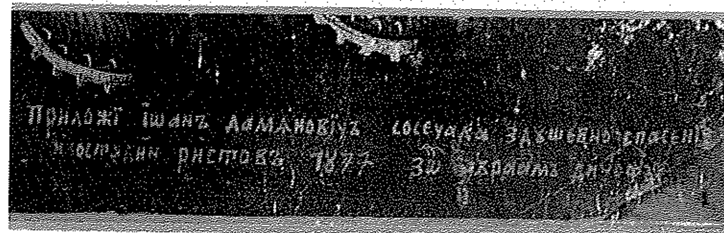
Не ни е познато зошто истиот мајстор не бил ангажиран за насликување на другите престолни икони, но претпоставуваме дека поради неговата голема зафатеност во тој период, тој не останал повеќе во с. Ташмаруништа. Исто така, може да се претпостави дека селаните барале и други донатори приложници, коишто би ги платиле нарачките. Кога ќе биде позната целосната топографија на Струшкиот регион со сите мајстори и насликани икони и дела на ѕидното сликарство, тогаш ќе може посигурно да се зборува во која мера тој бил застапен во овој регион. Но, несомнено е дека негов основен ансамбл во Струшко се иконите од црквата Св. Никола во Вевчани.

5. Црквата Св. Ѓорѓи во с. Куново, Гостиварско, како сликарско дело на Аврам Дичов, во досегашните проучувања не е регистрирана.[8] Негов е целокупниот живопис на храмот и иконите на иконостасот (престолните икони, Великите празници и неговиот горен дел). Авторскиот потпис на Аврам Дичов е двапати посведочен на престолните икони – св. Ѓорѓи којшто ја убива ламјата и св. Димитриј којшто го убива царот Калојан. На иконата со убивањето на ламјата, под коњските копита стои натписот (потписот): „прйложї ͆ιωанъ дамановїѵъ сосе ѵада ζ(а) дѹшевно спасенїе“, а под овој ред стои: „Кост`адйн рйстовъ 1877 ζѿ авраа`мъ дйѵофъ“. На другата икона со убивањето на Калојан читаме: „прйложїй сйнаднnъ апӧстолв й лаζаръ й спи́ро й ѝгно ѧковоѵїѵ 1878 декемврнѧ 18“, а под ногата на царот: „йζъ рѹкй авраамъ днѵовнѵъ“. Двете икони, речиси идентични, насликани се од неговиот татко Дичо (Димитрија) Зограф во соборната црква Св. Троица во Врање (1859 година), коишто се добро обработени и објавени.[9] За обете сцени дава податоци и самиот Дичо Зо-

[8] Иконите и целокупниот живопис првпат се објавуваат.

[9] А. Давидов Темерински, *Иконе Дича Зографа у Саборној цркви Свете Тројице у Врању*, во *Иконе Саборне цркве у Врању: Димитар Крстевич Дичо – Зограф*, Београд 2001, 17–114.





СВ. ЃОРЃИ И ДЕТАЉ ОД ИКОНАТА, ЦРКВА СВ. ЃОРЃИ, КУНОВО

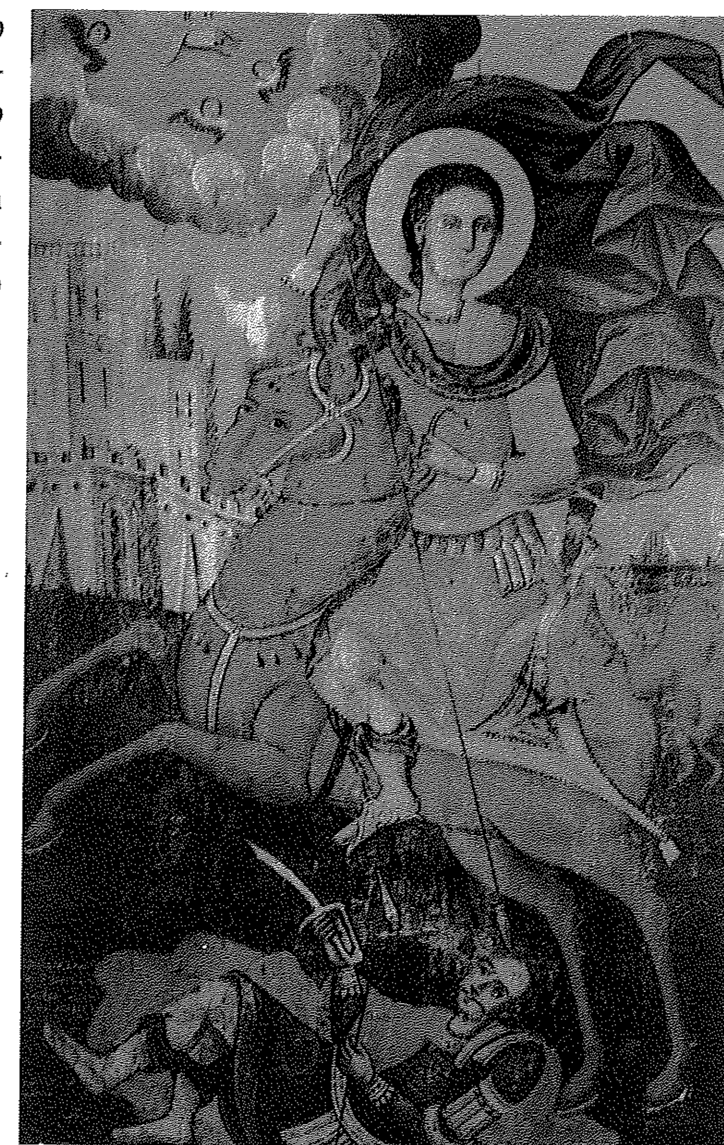
граф во својата ерминија.[10] Овие икони потврдуваат дека во работилницата на Дичо Зограф постоеле предлошки со коишто можеле да се користат и Дичо и неговиот син, а веројатно и нивните соработници. Меѓутоа, начинот на сликањето на Аврам значително заостанува зад квалитетот на татко му.

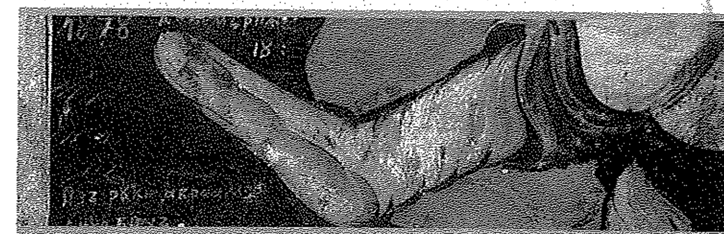
Во ѕидното сликарство на северниот ѕид крај влезната врата во првата зона, стојат фигурите на св. цар Урош (ст҃ы́й ц҃ръ оурошъ) и св. кнез Стефан Дечански (ст҃ы́й кнѧ́зъ стéфанъ деча́нскый), со познатата иконографија за нив што ја среќаваме и кај Христофор Жефарович-Џефар. Други владетели во храмот не се насликани и ако се постави прашањето како дошло до овој избор, сметаме дека цар Урош и кнез Стефан Дечански се избрани како маченици коишто настрадале од насилна смрт. Тие се и насликани со маченички атрибути.

Како што истакнавме и во други наши трудови, Дичо Зограф, како и неговиот син, многу се користеле со Стематографијата на Христофор Жефарович-Џефар и таа појава се следи низ повеќе споменици во македонскиот XIX век. Во ликовната уметност на Западна Македонија владетелски фигури, но исто така и светци со локален култ, среќаваме во црквата Св. Ѓорѓи во с. Рајчица (1852 година), каде што тој почнал

[10] А. Василев, ibid., 127–128.

да работи веројатно уште во 1848 и 1849 година. Во најголема мера, тие се застапени во црквата Св. Никола во Вевчани, каде што е изведена голема галерија на фигури конципирани според Стематографијата во 1880 година. Аврам Дичов работи и во други цркви во регионот на Струга, и тоа во Св. Никола во с. Присовјани (1874 година) и во црквата Успение Богородичино во с. Дрслајца (1875 година), но и во охридската црква Св. Недела во с. Слатино (Дебарца). Движејќи се во овој круг на Западна Македонија, Аврам Дичов во црквата Пречиста Кичевска (1880 година) ги има насликано, еден покрај друг, св. Јован Владимир, св. цар Урош и св. кнез Лазар, заедно со Ѓорѓи Јанински. Покрај тиа, кај оваа семејна група зографи, влијанието на Христофор Жефарович-Џефар го забележуваме во делото на Васил Гиноски, којшто работел во тремот на манастирот Св. Јован Бигорски. Имитирање на фигурите од Стематографијата сме забележале и во црквата во с. Стенче, Гостиварско, како и во други храмови на Западна Македонија. Најчесто со нив се јавуваат и фигурите на св. Климент и св. Наум Охридски, на композицијата на Седмочисленицте, на Ѓорѓи Јанински, св. Никодим Елбасански и светци, со особено развиен култ во македонските простори. Во досега објавените податоци за Жефарович-Џефар во Македонија, за-





СВ. ДИМИТРИЈ И ДЕТАЉ ОД ИКОНАТА, ЦРКВА СВ. ЃОРЃИ, КУНОВО



ЦАР УРОШ И КНЕЗ СТЕФАН ДЕЧАНСКИ, ЦРКВА СВ. ЃОРЃИ, КУНОВО

сега е познат фактот дека големиот македонски преродбеник Партениј Зографски му ја подарил на Васил Гиноски Стематографијата на Христофор Жефарович-Цефар, меѓутоа рано датираните фрески во Св. Ѓорѓи, Рајчица кај Дебар, јасно говорат дека Дичо Зограф ја поседувал оваа драгоцена книга уште во средината на XIX век.

Во селската црква во с. Куново, Аврам Дичов ги има насликано циклусите на Евхаристијата (во олтарот), Големите празници и други сцени од Христовиот живот во наосот на храмот, повеќе хорови на светци, додека во припратата детално е илустриран Страшниот суд.

Со оваа кратка белешка за непознатата црква во Куново, авторот на овој прилог има желба само да укаже на овој непознат ансамбл од Аврам Дичов во време на големиот подем на Преродбата во Македонија. Веруваме дека во иднина живописот во с. Куново ќе добие детална монографска студија.

NOUVELLES CONTRIBUTIONS SUR LA CULTURE ET 'ART DU XIX^{ème} SIECLE EN MACEDOINE DE L'OUEST

Résumé

Dans cet article, l'auteur publie des œuvres inconnues ou quasiment inconnues de Dimitrija (Dico) Zographe et de son fils Avram découvertes dans quelques temples en Macédoine de l'Ouest. Son regard est, tout d'abord, attiré par l'icône de la sainte Vierge dans l'église Saint-Georges du village de Brnica, dans la région de Golo Brdo, ceci grâce aux données inconnues fournies par l'historien de l'art albanais Théophane Popa.

Dans le deuxième article, il présente de manière plus détaillée la scène de l'entrée dans l'église Sainte-Vierge-Kamensko à Ohrid, et surtout le portrait de saint Clément d'Ohrid et sa signature dans le contexte des Lumières de l'époque à Ohrid. L'auteur considère qu'il s'agit de l'une des plus belles œuvres du grand maître de Tresonce (1851).

Les icônes nouvellement découvertes dans l'église Saint-Nicolas dans le village de Kicenica, aux environs de Gostivar (1849–50), font partie des œuvres iconographiques les plus représentatives de ce maître, et les textes écrits des troparia témoignent de son instruction religieuse.

Récemment, deux icônes de l'iconostase de l'église du village de Tasmarunista, aux environs de Struga, portant les signatures de Dico Zographe de 1862, ont également été identifiées. L'auteur estime que ces icônes complètent la topographie de ses œuvres dans la région de Struga. Plus tard, dans cette église ont travaillé ses disciples Jakov et Josif de Lazaropole.

C'est la première fois que l'on publie des notes de terrain sur l'église Saint-Georges du village de Kunovo, aux environs de Gostivar, dont les fresques et les icônes ont été faites par Avram Dicov. L'auteur porte une attention particulière sur deux figures impériales, travaillées selon la Stématographie de Christophore Zefarovik-Dzefar. Vu le petit nombre d'œuvres connues d'Avram Dicov, ces nouvelles notes de terrain indiquent la nécessité de clore dans une monographie la contribution que ce zographe a apporté à l'art macédonien du XIX^{ème} siècle.

РЕГИСТАР НА АНТРОПОНИМИ И ТЕОНИМИ

РЕГИСТАР НА ТОПОНИМИ И МИКРОТОПОНИМИ

ОРИГИНАЛНИ НАСЛОВИ НА СТУДИИТЕ

La miniatura dei manoscritti macedoni medioevali // Gloria a San Cirillo. – Roma, 24. V 1971, стр. 27–32 : 5 репр.

Орнаментиката на расцветани лисја во уметноста на Охрид во XI–XII век // Лихнид : зборник на трудови. – Охрид, 1988, 6, стр. 11–22 : 17 репр.

О св. Константину Кавасили и његовим портретима и светлости нових сазнања // Зборник радова Византолошког института : посвећен акад. Г. Суботићу. – Београд, 2006, 45

Sur la composition de la présentation de la Vierge au temple dans la peinture Byzantine à la fin du XIII et vers 1300 // Зограф. – Београд 1997, 26, стр. 55–64

Прилози проучавању Св. Софије Охридске у XIV веку // Зборник за ликовне уметности. – Нови Сад, 1969, 5, стр. 35–56 : 9 репр.

Историјски портрети у Полошком (I) / Ц. Грозданов, Д. Ћорнаков // Зограф. – Београд, 1983, 14, стр. 60–67 : 5 репр.

Историјски портрети у Полошком (II) / Ц. Грозданов, Д. Ћорнаков // Зограф – Београд, 1984, 15, стр. 85–93 : 8 репр.

Историјски портрети у Полошком (III) / Ц. Грозданов, Д. Ћорнаков // Зограф – Београд, 1987, 18, стр. 37–43 : 7 репр.

Односот меѓу портретите на Климент Охридски и Климент Римски во живописот од првата половина на XIV век // Симпозиум 1100–годишнина од смртта на Кирил Солунски : 23–25 мај 1969, Скопје – Штип. – Кн. 1. – Скопје : МАНУ, 1970, стр. 99–107 : 8 репр.

Илустрација химни Бородоричног акатиста у цркви Богородице Перивлепте у Охриду // Зборник Светозара Радојчића. – Београд : Филозофски факултет, 1969, стр. 39–54 : 12 репр.

Митрополит Јован Зограф и епископ Григориј – архијереи на епархијата на Пелагонија и Прилеп // Класика – балканистика – палеославистика : материјали од научниот собир по повод одбележувањето на 85–годишнината од раѓањето и 60 години научна работа на академик Петар Хр. Илиевски. – Скопје : МАНУ, 2006, стр. 219–234

Новооткривене композиције Богородичиног акатиста у Марковом манастиру // Зограф. – Београд, 1978, 9, стр. 37–42

Из иконографије Марковог манастира // Зограф. – Београд, 1980, 11, стр. 83–93 : 11 репр.

Saint Constantin-Cyrille et saint Methode dans la peinture byzantine des pays Balkaniques // Thessaloniki Magna Moravia : Proceedings of the International Conference, Thessaloniki 16–19 October 1997. – Thessaloniki : Hellenic Association for Slavic Studies : Ss Cyril and Methodius Center for Cultural Studies, 1999

Свети Астиј Драчки во средновековниот живопис // Религиите и религиските аспекти на материјалната и духовната култура на почвата на Република Македонија. – Скопје : МАНУ, 1996, стр. 23–32. – (Макропроект „Историја на културата на Македонија" ; кн. 4)

Исус Христос Цар над царевите во живописот на Охридската архиепископија од XV до XVII век // Прилози. Одделение за општествени науки. – Скопје : МАНУ, 1999, XXX, 1-2, стр. 27–54 : илустр.

Une variante de l'image du Christ Roi des rois et Grand Prêtre dans l'art post-byzantin : d'après les exemples de l'archevêché d'Ohrid // Topics in post-byzantine painting : in memory of Manolis Chatzidakis : Conference proceedings, 28–29 May 1999 / Edited by Eugenia Drakopoulou. – Athens: Institute for Neohellenic Research : National Hellenic Research Foundation : Christian Archaelogical Society, 2002, стр. 253–270 : илустр.

Страшниот суд во црквата Свети Климент (Богородица Перивлептос) во Охрид во светлината на тематските иновации на XVI век // Културно наследство. – Скопје, 1995/96, XXII–XXIII, стр. 47–68. : илустр. – (Културно-историско наследство на Република Македонија ; 38)

За графичките претстави на Климент Охридски во XVIII век и неговиот култ во Бер (Вериа) // Зборник посветен на Бошко Бабиќ. – Прилеп : Институт за истражување на старословенската култура, 1986, стр. 71–74 : 5 репр.

Тематски основи на живописот на Трпо Зограф во црквата „Свети Наум Охридски" // 1100 години од хиротонизирањето на свети Климент во епископ и доаѓањето на свети Наум во Охрид : зборник на трудови. – Охрид : Македонска православна црква, 1996, стр. 69–76 : илустр.

Нови прилози за културата и уметноста од XIX век во Западна Македонија. Прилози. Одделение за општествени науки. – Скопје : МАНУ, 2005, XXXVI, 2, стр. 39–64 : илустр.

Компонирањето и подготовката на оваа книга и соодносот на текстовите објавени на неколку јазици со фотографиите и цртежите претставуваше сложен потфат. Затоа за мене беше драгоцена помошта и залагањето на неколку соработници на кои им ја искажувам својата благодарност. Грижата околу текстовите несебично ја презеде г-ѓа Лидија Симовска со потврдени искуства во издаваштвото. Академскиот сликар Никола Фиданоски-Кочо пасионирано ја обликуваше и дизајнираше книгата со бројните фотографии и цртежи, при што уште еднаш ја потврди високата професионална подготвеност. Последниве години на теренските проверки ме следеше Васко Недановски со несебична оданост и приврзаност.

Цртежите ги подготвуваа уметниците Ѓорѓи Крстески и Крсте Мартиноски од Охрид, а со свои прилози учествуваа Ѓорѓи Цветковиќ и Владо Мукоски, академски сликари.

Автор на поголемиот дел од фотографиите е Станимир Неделкоски од Музејот на град Скопје, кој се потврди како искусен соработник. Во концепирањето на книгата и документирањето на текстовите со фотоматеријали ми помогнаа д-р Никола Митрески од Институтот за старословенска култура, Прилеп, м-р Викторија Поповска-Коробар од Музејот на Македонија, како и советник конзерватор Биљана Видоеска од Н. У. Конзерваторски центар, Скопје.

Во јазичен и лингвистички поглед ја користев соработката на проф. Климентина Хаџи Лега и на Јоана Хаџи Лега (француски јазик), како и на проф. д-р Анастасија Ѓурчинова (италијански јазик). Во документацијата ги користев услугите и помошта на Анита Илиева Николовска, на Нада Хаџи Николова и на библиотекарот Славчо Ташевски.

Постојано ја уживав гостољубивоста на дебарско-кичевскиот митрополит со седиште во Охрид г. Тимотеј, во чија епархија најмногу работев, за што му искажувам посебна благодарност.

Авторот на оваа книга мислеше дека трудовите објавени надвор од Македонија не им се доволно достапни на нашите истражувачи на старата уметност и културно наследство, поради што го предложи ракописот на текстовите во ова издание, финансиски помогнато од Фондацијата *Трифун Костовски*, кон која исто така негува чувство на благодарност и признание. Трудовите се објавени според нивните оригинални изданија, при што се наведени и зборниците со годините на нивното прво објавување без дополнителни интервенции. Со тоа се искажува и нивото на научните сознанија во времето на нивното пишување.

Март, 2007 г. *Авторот*

Цветан Грозданов
Живописот на Охридската архиепископија

Лектура и коректура
Здравко Ќорвезироски

Преведувачи
Климентина Хаџи Лега
Јоана Хаџи Лега
Анастасија Ѓурчинова
Лидија Симовска
Зорица Теофилова

Фотографи
Станимир Неделкоски
Благој Дрнков
Румен Ќамилов
Владо Кипријановски
Гоце Милевски
Марин Димески–Димес

Компјутерска обработка
Бане Галиќ

Реализација
Македонска ризница – Куманово
2007

Тираж
1000

CIP – Каталогизација во публикација
Национална и универзитетска библиотека „Св. Климент Охридски“, Скопје

7.033.2(497.7)(081)

ГРОЗДАНОВ , Цветан
Живописот на Охридската архиепископија : студии / Цветан Грозданов. - Скопје : Македонска академија на науките и уметностите, 2007. - XXV, 468 стр. : илустр. во боја ; 27 см

На наспор. насл.: Fresco paintings of the Ohrid archbishopric : studies / Cvetan Grozdanov. - Фусноти кон текстот. - Кон животот на Охридската архиепископија ; On the Painting of the Ohrid Archbishopric : стр. VII-XXV. - Регистар

ISBN 978-9989-101-70-1

а) Византиска уметност - Македонија - Зборници